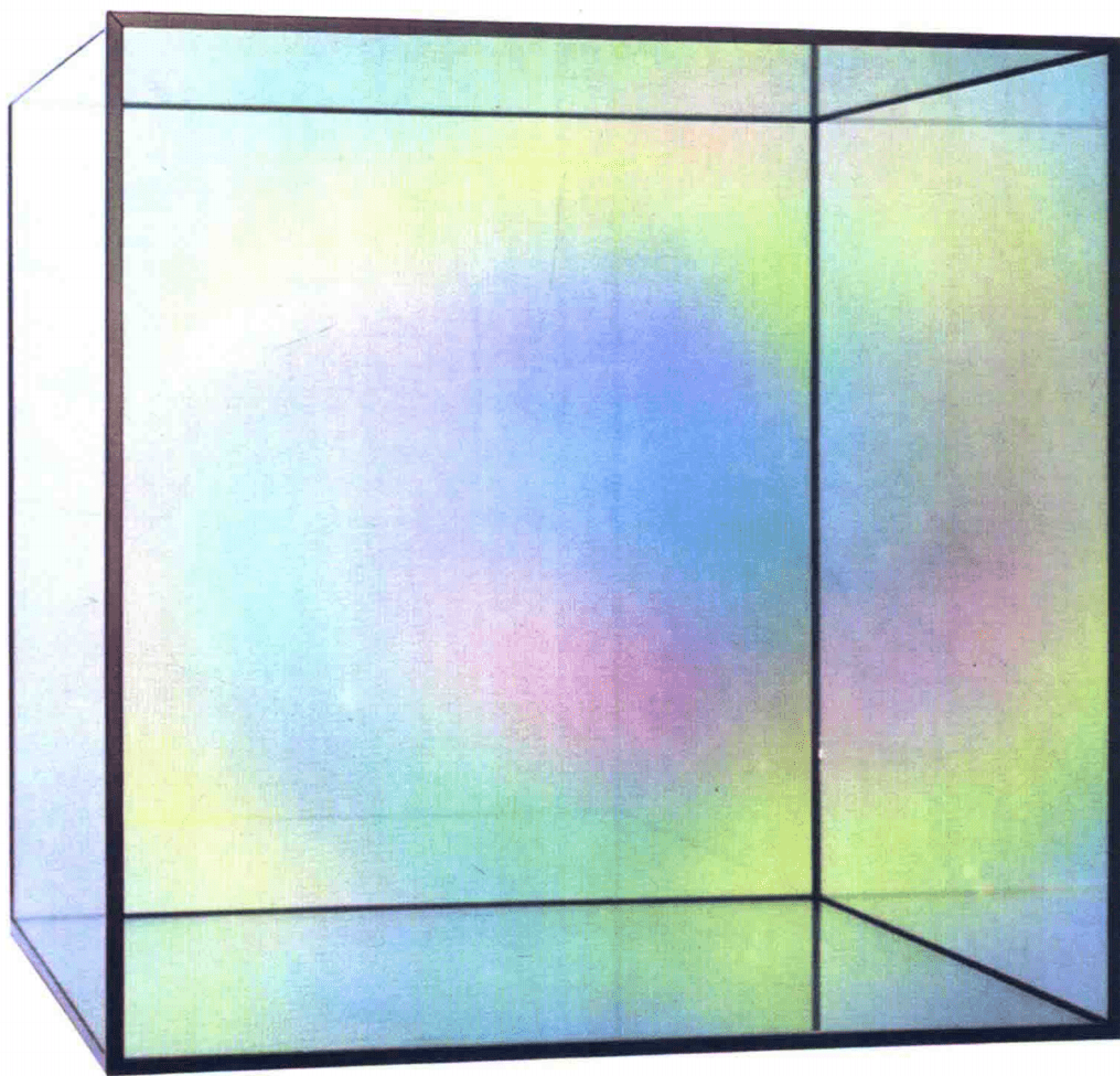
白立方内外

艺术论坛 ARTFORUM

当代艺术评论 50 年



[美] 安静 主编

罗伯特・史密斯森
迈克尔・弗雷德
罗莎琳德・克劳斯
阿瑟・丹托
帕梅拉 M. 李 等著

生活・讀書・新知 三联书店

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

ARTFORUM
艺术论坛

白立方内外

ARTFORUM 当代艺术评论 50 年

[美] 安静 主编

罗伯特·史密斯森
迈克尔·弗雷德
罗莎琳德·克劳斯
阿瑟·丹托
帕梅拉 M. 李 等著

生活·讀書·新知 三联书店

© copyright 2014 ARTFORUM INTERNATIONAL
Simplified Chinese Copyright © 2017 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.
本作品中文简体版权由生活 · 读书 · 新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目（CIP）数据

白立方内外：ARTFORUM当代艺术评论50年 /（美）安静主编．—北京：生活 · 读书 · 新知三联书店，2017.6
ISBN 978－7－108－05929－1

Ⅰ．①白…　Ⅱ．①A…　②安…　Ⅲ．①艺术评论－世界－现代－文集
Ⅳ．①J051-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2017）第064500号

责任编辑　杨　乐
装帧设计　何　浩
责任印制　宋　家
出版发行　生活 · 讀書 · 新知 三联书店
（北京市东城区美术馆东街22号 100010）
网　　址　www.sdxjpc.com
经　　销　新华书店
印　　刷　北京隆昌伟业印刷有限公司
制　　作　北京金舵手世纪图文设计有限公司
版　　次　2017年6月北京第1版
2017年6月北京第1次印刷
开　　本　720毫米×1020毫米　1/16　印张21.5
字　　数　428千字　图211幅
印　　数　0,001－5,000册
定　　价　48.00元
（印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542）

ARTFORUM
艺术论坛

Inside and Outside the White Cube

Fifty Years of Art Criticism

Authors include

Robert Smithson
Michael Fried
Rosalind Krauss
Arthur Danto
Pamela M. Lee

Edited in Chinese by Lee Ambrozy

目录

序言　安静（Lee Ambrozy）　1

1963年　美国波普艺术　约翰·科普兰斯（John Coplans）　5
1966年　偶发艺术已死，偶发艺术万岁！　阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）　10
1966年　熵和新纪念碑　罗伯特·史密森（Robert Smithson）　16
1966年　一些评论……选自一个有脾气的期刊　丹·弗拉文（Dan Flavin）　26
1967年　艺术与物性　迈克尔·弗雷德（Michael Fried）　32
1967年　观念艺术断想　索尔·勒维特（Sol LeWitt）　54
1967年　序列性态度　梅尔·博赫纳（Mel Bochner）　59
1968年　系统美学　杰克·伯纳姆（Jack Burnham）　67
1968年　大地艺术和新如画主义　西德尼·提利姆（Sidney Tillim）　77
1969年　雕塑笔记：超越物体　罗伯特·莫里斯（Robert Morris）　83
1969年　在尤卡坦的映照旅行　罗伯特·史密森（Robert Smithson）　92
1970年　我的暑假是怎么过的　菲利普·莱德（Philip Leider）　102
1972年　对批评状态的反思（另类准则）　列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）　113
1972年　现代主义观　罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）　133
1973年　暗箱，明箱　安妮特·迈克尔逊（Annette Michelson）　142
1973年　反思　艾格尼丝·马丁（Agnes Martin）　157
1976年　白立方之内：画廊空间的意识形态　布莱恩·奥多尔蒂（Brian O'Doherty）　160
1977年　私与公：加州女权主义艺术　玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）　171
1979年　艺术与建筑／建筑与艺术　丹·格雷厄姆（Dan Graham）　188
1981年　建筑与限制 II　伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）　203
1981年　建筑的暴力　伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）　207
1981年　最后的出路：绘画　托马斯·劳森（Thomas Lawson）　213
1982年　弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用
本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）　225
1984年　星形的美国　让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）　235
1984年　医生律师印第安酋长　托马斯·麦克埃维约（Thomas McEvilly）　242
1992年　图像转向　W. J. T. 米切尔（W. J. T. Mitchell）　257
1993年　艺术终结后的艺术　阿瑟·C. 丹托（Arthur C. Danto）　269

1993 年 社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术 J. 霍伯曼（J. Hoberman） 280
2003 年 边界问题：全球主义标志下的艺术世界
帕梅拉·M. 李（Pamela M. Lee） 292

索引 298
文章关键词 314
内文图注 321
封面图注 329
书目资料与首次发表 333
鸣谢 334

序言

安静（Lee Ambrozy）

本书系文集与工具书的合体，它既是历史文献，也是一部20世纪下半叶欧美当代艺术简史，也许亦可以被视为艺术批评与理论发展史。其中收录的29篇文章均来自同一本具备塑造话语权之影响力的杂志。经过四年筹备、翻译与编辑，能够将这一巨大的工程呈现在读者面前，是每个参与者的光荣。谨以此书献给艺术家、学生、批评家、策展人、美术馆与画廊从业者，以及所有艺术的爱好者。

参与本书翻译工作的每一位译者都充分理解为这些文章制作中文译本的重要意义。我们在尝试充分理解原文复杂性的同时，也承认翻译过程中难免会有差池。在中文语境里百分之百捕捉到原文的魅力虽不免有些难以企及，但我们依然愿意去进行这堂吉诃德般的尝试。

读者脑海中的第一个问题可能是：在杂志50多年的历史当中，我们如何精选出这里收录的29篇文章？首先我们听取了杂志现任主编郭怡安（Michelle Kuo）与资深编辑伊丽莎白·沙姆伯兰（Elizabeth Schambelan）的建议。笔者曾向她们提问：有哪些文章是现当代艺术史专业的必备材料？哪些文章产生了最大的影响，并与西方艺术家或评论家有着最深层次的呼应？哪些最值得研读？其实所有对西方当代艺术史略有了解的人都能够在几秒钟内说出《艺术论坛》杂志出版历史中的几篇具有标志性意义的文章——比如《白立方之内：画廊空间的意识形态》《艺术与物性》《对批评状态的反思（另类准则）》《医生律师印第安酋长》等经典史论——读者请放心，这些都收录在内。这里收录的文章不仅在它们首次出版时引发讨论，还曾多次加印并成为欧美各艺术高校经典的艺术史论教材。这些文本如同一座座历史遗迹，充盈着丰富的时空，在我们的知识考古现场中同时占据着多重地层。20世纪60、70年代的重要评论与我们已有一段距离，其历史性与影响力也因此相对明确，但到了80、90年代甚至2000年后，艺术界有太多兴趣点和历史脉络可供追溯，编辑工作的难度因此提高了。对于这个时间段的评论，我们挑选了那些最能与国内读者产生呼应，或跟国内已有艺术实践最具关联性的文章。全部收录当然不可能，而且2007年至今我们的中文网站artforum.com.cn已做了大量翻译工作，所以我们不重复使用网站内容，而是希望借助出版物填补艺术史上的空白，把重点放在尚未被翻译过的评论。最值得骄傲的是，本文集为全中文读本，暂无英文版出版计划，专为国内读者定制。

读译过程中，笔者时时会感到内容所具有的当代性，偶尔又会感到与今天现状

的历史距离。这种貌似过时而粗浅的理念必须从历史学家的角度去思考与分析，只有这样，读者才能理解今天被视为理所当然、有现实意义的概念是如何定义了“当代艺术”的内涵。同时我们也需要思考国内的艺术史和非西方、“边缘”国家的艺术史如何能够融入本书所呈现的大历史叙事中。这才是我们挑选并编译这些文章的目标。每篇文章都经过了无数双眼睛的审视，经受了编辑、译者与作者的反复斟酌与修正，最终结晶成为读者面前的这本书。如果本书能够提供某种改写历史的动力，就可算是我们在朝向目标的路上迈出了第一步。

读者能够从书中浏览到《艺术论坛》创刊50年来重要的当代艺术写作，这些文本塑造了今天我们所理解的当代艺术的理论、实践与鉴赏原则。

当然，部分读者能够察觉到，在整个西方论述处在发展期的同时，中国的艺术理论叙事在“竹幕”背后虽有内在的发展脉络，但在国际舞台上一直缺席。“竹幕”是冷战时期美国学者对铁幕现象在亚洲扩展的命名，即目前世界文化“西方”与“中国”两极区分的原因之一。冷战之后，中国的当代艺术又被以欧美为中心的前卫艺术理念推到边沿位置，其独特的艺术与历史线索被绝大部分从外往里看的评论家、策展人所忽略，艺术实践当中的“中国因素”与类似有关“他者”的观看方式的问题也由此产生。在全球艺术界开始感兴趣多元文化的同时，国内艺术家也逐渐开始受到国内外市场的冲击。“中国当代艺术”一跃成为主流话题，不过不必附加“中国”这辅助的限定词，因其已转为“全球艺术”的一部分，具备自身的权利、市场与内在问题。但如果国内的艺术家试图参与到全球的艺术话语讨论中，或想更深地理解中国独特的历史立场，我们希望这些翻译能够为他们提供一个平台，用以详细解读西方（引申为“全球”）艺术史论的发展史，并且开始把自己写进此历史。虽然中国艺术界就其本身而言是成熟的，但本书的意图是让英文的艺术理论语言变得明白易懂，便于中国读者阅读。这一番尝试，希望可以给未来铺上苗床，创造出一种多语种、多中心、繁杂多元的“全球艺术界”，让更多的人既关心艺术创造也能读懂艺术作品，让语言不再成为障碍，更不必在民族、身份问题上纠结。

从某种程度上来说，2012年《艺术论坛》杂志创刊50周年直接启发了本文集的编纂工作。关于杂志的历史，我们编辑部都很熟悉：1962年《艺术论坛》创办于旧金山，1967年搬到纽约直至今日。从那一刻起，纽约逐渐取代欧洲和巴黎的沙龙，成为艺术界的新“中心”，美国的艺术家、策展人、评论家与美术馆等收藏机构集中到纽约，并快速创建了自己的重心。其气氛可想而知，如同今天北京、上海或香港的艺术区。

从创立之初，《艺术论坛》便致力于独立的艺术批评，同一家画廊的广告与对其展出艺术的严格批评并存，因此常常被画廊痛恨，但得到了艺术家（与观众）的珍视和爱护。独立于市场之外的批评促进了艺术实践与讨论的繁衍生息，最终所有人都在其中为自己争取到了一席之地。罗伯特·史密森（Robert Smithson）、丹·弗

拉文（Dan Flavin）、罗伯特·莫里斯（Robert Morris）与阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）等艺术家的写作也为杂志增添了更大的权威性。在短短的时间内，这本杂志没有辜负它的名字，成为名副其实的思想和公开辩论的论坛。读者群体通过专题、评论、艺术家的原创栏目和“读者来信”等不同形式，与编辑和写作团队形成互动并建立起了一种共同体。21 世纪初，杂志进军网络出版，并在 2007 年由查尔斯·加里诺（Charles Guarino）创立了首个外语版本，即中文网站，田霏宇（Philip Tinari）担任第一任编辑。此文集是中文网站的延伸工作，也是它的成果展示。它诞生于一种理想主义的实验，最终成为汇集大量重要文本的思想平台，成为这一领域的教科书和史料库。

通过艺术、影片、社会、政治经济等丰富的讨论交叉点，中国读者可以通过文集中截然不同的方法在世界美术史全景范围内定位自己的文化体系，同时感受英文艺术史论写作风格的演变。作为 20 世纪最具影响力的艺术思想者之一，罗伯特·史密森的两篇文章《熵和新纪念碑》与《在尤卡坦的映照旅行》也许是史上最难翻译的文字，其中《在尤卡坦的映照旅行》是游记和观念艺术事件的结合体。丹·弗拉文与艾格尼丝·马丁（Agnes Martin）诗意的写作风格也以各自的方式显露出他们对艺术写作的态度。

理论家的风格也发生了显著的演变。1967 年，迈克尔·弗雷德（Michael Fried）在《艺术与物性》一文中攻击了极简主义及其所包含的“物性”与“剧场性”，从此改变了艺术家对作品与观者之间关系的理解。此后不久，1968 年，杰克·伯纳姆（Jack Burnham）在《系统美学》中提出的“系统”改变了整个艺术创造的未来，它们是针对形式美的一种反发展（counter trajectory）概念：伯纳姆的“系统艺术家”将形式置于内容之下，他们的创作不仅是“后形式主义”，也是“后极简主义”艺术。伯纳姆的“系统美学”很快颠覆了形式美，让艺术实践能够合理地吸收更加急迫的问题。

无数历史上重要的评论家都曾出现在杂志早期的页面上：1972 年有列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）的《对批评状态的反思（另类准则）》与年轻的研究生罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）的《现代主义观》。虽然未能选入译文，杂志的出版历史中包含更多的重要评论家，如 1979 年的哈尔·福斯特（Hal Foster），1992 年的伊夫 – 阿兰·波斯（Yve-Alain Bois），等等。

本书谈到的议题多种多样：“前卫艺术”（avant-garde）及其遗产与中国有很多关联，相关讨论曾被冷战与语言障碍切断；安妮特·迈克尔逊（Annette Michelson）在 1973 年的《暗箱，明箱》中找到了苏联导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）影片中的“蒙太奇”与斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage）的关系；另外，20 年后的 1993 年，J. 霍伯曼（J. Hoberman）分析了苏联时期的视觉文化对美术的影响，中国的读者应该可以在他对“苏联波普艺术”的分析中找到与自身传统相关的某种呼

应；艺术家玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）在《私与公：加州女权主义艺术》中展开了对地方性女性艺术的讨论；艺术家丹·格雷厄姆（Dan Graham）与建筑师伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）则分别探讨了身体、建筑与艺术的关系。

20世纪80年代的代表性文章包括理论家本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）一系列有关德国艺术的文章，这里收录了有名的《弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用》；让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）在《星形的美国》里观察了"新世界"的文化；托马斯·麦克埃维约（Thomas McEvilly）的译文对纽约现代美术馆1983年主办的"原始主义"展览进行了严肃的批评，亦是针对西方中心主义前所未有的批判，打开了全球化陷阱中的现代主义讨论。

90年代，阿瑟·C.丹托（Arthur C. Danto）在《艺术终结后的艺术》一文中，展开叙述了他的"艺术世界"理论并宣布"艺术的终结"，读者可以更多地去理解他所说的"后历史艺术"是如何从"模仿"（mimesis）中解放出来的。最后一篇《边界问题：全球主义标志下的艺术世界》是华人艺术史家帕梅拉·M.李发表于2000年的批评文本，谈的则是当下急迫的问题之一：全球化。走完一圈艺术史论，最终落回到身边的即时问题。

最后，需要向读者们简要说明一下如何把这本书当作工具来使用：本文集按照时间线索整理，如果从头到尾阅读的话，你会发现近期的文章开始引用前面的概念，比如，帕梅拉·M.李提到阿瑟·C.丹托，J.霍伯曼提到杰克·伯纳姆等。为了使其更易于阅读，每篇正文前面都有笔者整理的作者短文介绍，全部由《艺术论坛》中文网编辑刘倩兮翻译。另外，这次出版，我们可以自信地说，许多人名、观点与艺术运动的翻译是最规范的。书的最后设有索引，便于查找人名、关键词与流派。

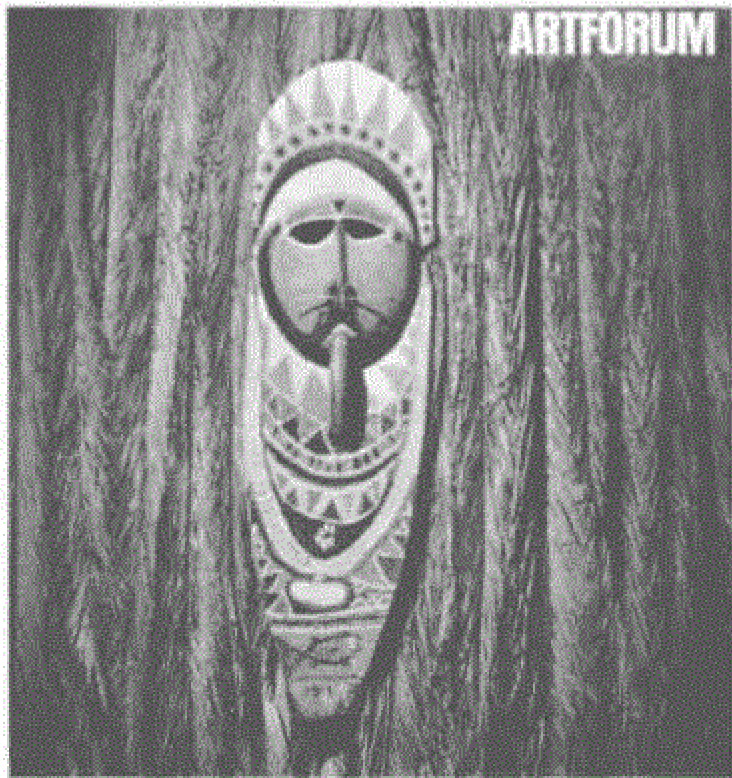
每篇翻译我们都倾注了大量时间，希望读者也能仔细阅读并感受、吸收其深厚的内容。有人可能会问：网络是否能改变艺术？的确，《艺术论坛》的写作形式、角度与深度的变化也反映在我们的编年体排版上：读者会自然感受到60年代的写作方式与90年代有着本质的不同。在所谓的当代艺术世界内，我们习惯从"不同"说起，寻找地域性或民族性在艺术创造上的差别。虽然这也算是一种分析与研究的起步，但完成本次具有挑战性的编译项目之后，笔者深感曾经处于两个极端的文化在知识结构与追求方面越来越缠结在一起，一同共享着彼此的未来。过去的文章以其历史性感召我们，昭示我们当代的问题不仅属于当下，更在于塑造将来的艺术史论体系，扩大其共同体的边界。

1963年10月刊

美国波普艺术

POP ART, USA

约翰·科普兰斯（John Coplans）



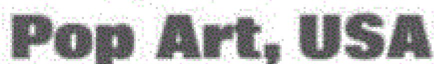
导读

关键词：抽象表现主义、波普艺术、美国大众文化、流行文化的图像

约翰·科普兰斯（1920—2003）：英国摄影师、画家、作家和策展人。约翰·科普兰斯与《艺术论坛》杂志曾有过一段长期的合作关系，共同经历了杂志社1965年迁至洛杉矶，以及1967年再次迁到现在的总部纽约的过程。1971年，随着菲利普·莱德（Philip Leider）的离任，科普兰斯来到纽约，自此至1977年期间担任《艺术论坛》的主编。离开此职位后，科普兰斯在他的摄影师朋友李·弗里德兰德（Lee Friedlander）的影响下重新拾起了他的早年摄影实践，并一举成为享誉国际的摄影师。

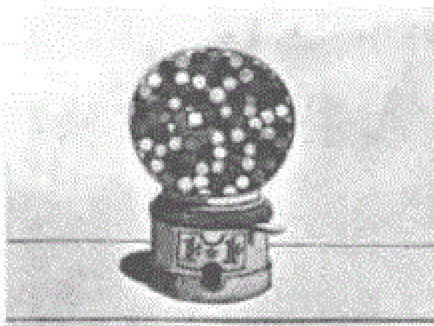
20世纪80年代，科普兰斯以拍摄自己身体的黑白摄影作品而闻名。他的第一批作品拍摄于1941年，当时他正在驻埃塞俄比亚的英国陆军服役。1946年，他回到伦敦，开始学习绘画。1959年泰特美术馆的展览"新美国绘画"（The New American Painting）给了科普兰斯很大的启发，他于是于1960年移居美国，并开始在加州大学伯克利分校任教。除了在《艺术论坛》任职，科普兰斯在1967年至1970年间还担任帕萨迪纳美术馆的策展人兼主管，策划的展览包括1967年罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）和1970年安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的绘画巡回回顾展。收录在此的文章《美国波普艺术》是最早描绘正在迅速发展的美国波普艺术运动的论文之一。

（全书每篇导读均由编者安静撰写，刘倩兮翻译）

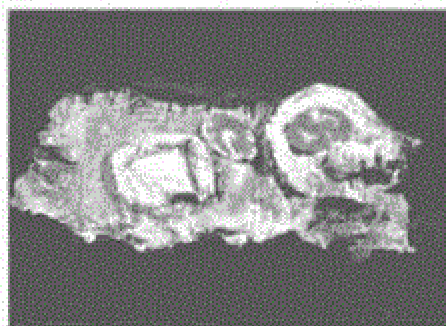


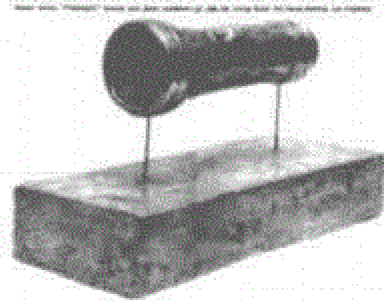


原书页码，后略27









28-29

1963年9月期间，“美国波普艺术”展览在奥克兰艺术博物馆举行，这次展览首次尝试全面审视发生在美国的一场运动。下面是组织者约翰·科普兰斯写于1963年4月的文章，也是展览画册的前言。

虽然这次展览是对波普艺术（以及该领域的先驱艺术家）的首次深度的全面审视，但在去年已经有一系列重要的博物馆展览审视这一多样化活动的各个方面。

1962年9月：“寻常物品的新绘画”，组织者：沃尔特·霍普斯（Walter Hopps），帕萨迪纳艺术博物馆。

1963年3月：“六位画家和物品”，组织者：劳伦斯·阿洛威（Lawrence Alloway），古根海姆博物馆。

1963年4月：“流行艺术”，组织者：巴克沃特（C. Buckwalter）伉俪，堪萨斯城阿特金斯博物馆尼尔森画廊。

1963年4月：“波普上架”，组织者：道格拉斯·麦阿奇（Douglas McAgy），休斯敦当代艺术博物馆。

1963年4月：“流行图像展”，组织者：爱丽丝·丹妮（Alice Denney），华盛顿现代艺术画廊。

1963年7月：“又六位”，组织者：劳伦斯·阿洛威，于洛杉矶县博物馆（主要重复了帕萨迪纳的展览），是“六位画家和物品”的巡展。

抽象表现主义是首个繁盛地展现出美国独特绘画品味的艺术运动，在这场运动中，最主要的革新者和艺术家大多活跃在纽约。这场运动的另一个特点是，所有的作品都毫无例外地对欧洲绘画的主导影响进行了直接的抗衡和反抗。相比之下，目前这种被普遍标签为波普艺术的现象经历过地理位置和主题上的转变。这场新运动中的首批作品广泛分散于两个海岸之间——过往所有的展览都忽视了这同时出现的井喷现象，但帕萨迪纳的“寻常物品的新绘画”展览是个例外，它指出了新艺术中过去被人忽视的几个方面。

尤其在通讯十分发达的时代，一群在地理上相隔遥远的艺术家，他们大多不知对方的存在，在大约相同的时间里，创作了类似的作品，都运用了大大迥异于占据美国画坛20年的图像。这种奇特的现象指向美国绘画本身的逻辑运作问题，而非交易人和压力群的逻辑问题。如果说，在格林尼治村的酒吧中，美国历来最具探究精神的一群艺术家已经反复研讨出了抽象表现主义的逻辑，通过迥异却同样有效的过程，这种新艺术的逻辑已经加诸地理相隔遥远却面临相同危机的艺术家身上。

波普艺术中最普遍的主题大多取材于美国生活中使美国知识分子感到沮丧的方面，也是欧洲人常常拿来肤浅地嘲笑“美国文化”的笑料：连环画、大众传媒广

告、好莱坞。有些批评家认为，运用这类主题表示了艺术家自鸣得意地（甚至欢喜地）接受美国生活中最坏的一面，使得艺术家处于道德上不可原谅的地步。但其他批评家坚持要找到暗含其中的负面道德判断。大多数艺术家都保持沉默，甚至更糟糕，故意任性地发表公开言论，煽动对方的怒火，且认为对方更荒谬。当然，这其中没有一种观点触及这种新艺术的真正问题，或尝试寻找带来这新艺术的危机的性质。在本质上，这种新艺术所面临的危机跟抽象表现主义画家所面临的危机是相同的，而且他们也以自己的方式巧妙地解决了这一危机，即创造出独特的美国绘画，脱离于欧洲艺术传统的风格影响和审美观。自从军械库展览以来，欧洲的艺术传统就像性冷淡的妻子躺在美国艺术的床上。（为什么没有人看到在新美国绘画的视角下，军械库展是最大的讽刺？）如果说抽象表现主义在上个十年中被认为（至少在本国）终于解决了创造独特的美国艺术这一问题，那么，这是全新的一代人，他们的想法刚好相反，因此引起了广泛的困惑。从这一观点看，这些画罐头汤、美元、连环画的画家的共同点并非他们对题材或是或非的道德判断，而是运用了一系列与欧洲传统毫无关联的绘画手段，从而凝聚为一种力量。这点极为浅白明显，甚至人们都很惊讶为何经常忽略了它。对于这些艺术家来说，抽象表现主义对于行动的关注、对于纯粹物质的表现潜力的关注都过时了——所有表现主义的关注点（以及印象派的关注点），无论抽象与否，都过时了。对于构图技巧、形式分析或绘画的深奥关注也都过时了。确实，利希滕斯坦会背离他的通常的连环画绘图，去嘲笑毕加索著名的立体主义绘画或艺术书籍上对塞尚（Cézanne）重要作品的图式分析。



30

对这一艺术新方向的又一非议在于浅薄，并基于这一原则：艺术必须经过转化，以便将艺术图像与真实世界的对应图像区别开来。有人声称，在这个运动中，有些艺术家，尤其是沃霍尔和利希滕斯坦没有展现这一转化，即便有，也细微得可以忽略不计。这种新艺术的本质精髓正是在于对整个欧洲美学传统的彻底背离。通过精心挑选主题，并将其放置于新艺术的语境下，艺术家完成了这种对欧洲传统的背离。这就是转化。

虽然波普艺术既无意谴责也无意赞赏其灵感来源——确实，它对自身所引发的道德问题不感兴趣，但波普艺术确实微妙而尖刻地利用了根植其中的文化含义，并示范了如何以大众传媒和消费社会中常见而粗俗的日常图像引发出最深的形而上学猜想。沃霍尔死板、简单、批量、标准化的对称和均质图像只是一个起点，其背后是坚定的独特性，尽管他采用的是不动声色的绘画技巧。菲利普·希弗顿（Phillip Hefferton）故意高度系统地以去审美化、原始的处理方式压抑颜料的装饰性，这

完全是个人行为，而且他的图像隐约地让人回想起关于“政治权宜之计”的一系列联想。利希滕斯坦那些取材于漫画的平面的、爆炸式的、引人注目的图像微妙地引发了身份危机的议题。乔·古德（Joe Goode）则与上述三者形成了鲜明对比，在他模棱两可的牛奶瓶绘画中，采用了饱含感官快感的颜料。克里斯·奥登堡（Claes Oldenburg）的石膏彩绘食物戏仿了焦虑激进的漫画艺术形式以及具有表现力的色彩，自凡·高以来这种色彩的运用成为很多现代艺术的标志，但现在已变为缺乏表现力的形式手段以及学术界中的陈腔滥调。如果说其中的一些图像不带任何感情色彩，但在埃德·拉斯查（Ed Ruscha）带有少数几个字母的单词图像中则渗透着一种潜藏的暴力。维恩·布洛瑟（Vern Blosum）冷酷超然地描绘了一种单调的图像——停车计时表上 25 分钟逐渐消逝的过程，跟关注人的境遇的画家不同，他的作品似乎漠视生活中备受折磨的方面，但其实充满了压抑的焦虑。

第一眼看来，这是一场影响力较为有限的运动，只运用了少数的意象，但其实所牵涉的艺术家极为多样化。同时，这意味着在这些艺术家之间有着鲜明的本质区别，这区别之大不逊色于任何其他的运动。但有趣的是，这些艺术家都把目光投向和采用我们时代中最普遍、最大众化的图像，这些图像因非常普遍而被广为接受，以至于熟视无睹，成为看不见的图像，他们正是采用了这些图像作为艺术的原材料。

这种新艺术的出现促使我们重新衡量过去的一些艺术家，这些艺术家要么被人认为是古怪的，要么就是其作品的图像和方向偏离了美国绘画自“二战”以来的轨道。斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis）和杰拉尔德·墨菲（Gerald Murphy）两位艺术家在费尔南·莱热（Fernand Leger）的深远影响下预见了波普艺术在某些方面的意象和技法：戴维斯采用了放大的符号碎片，指向流行文化和爵士音乐，而墨菲采用了广告牌风格以及美国的坊间文化。

比戴维斯和墨菲更晚出现的先驱活动在过去 15 年间遍布各个城市。在巴黎的美国人威廉·科普利（William Copley）是一位后超现实主义者，其作品充斥着色诱、爱国民间传说以及深奥的坊间文化。在纽约，有拉里·里弗斯（Larry Rivers）采用了来自美国民间传说以及当代流行文化的图像，但在技法上没有激进的创新，因此其作品不能与抽象表现主义明显地区别开来。在纽约还有雷·约翰逊（Ray Johnson），他是运用最廉价的图像技术的先驱。在旧金山，沃利·赫德里克（Wally Hedrick）在收音机、电视柜和电冰箱中发现了讽刺的反思，而杰斯·柯林斯（Jess Collins）通过拼贴现成的印刷图像，“重写”了漫画的行动和内容。另一位独特的人物是南加州的霍兰德（Von Dutch Holland），作为一位真正的流行艺术家，其古怪的图像和精湛的技巧加上有创见的态度备受年青一代艺术家的尊崇。在波普艺术领域中最重要的两位人物是贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）和罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg），但我们更应该把他们看作直接的先驱者，

他们为这种新艺术的全面突破提供了推动力、集中的洞见以及想法的焦点：劳申伯格提出了艺术是对生活的直接对抗，以一种奇特的、难以抗拒的新方式把他周围的环境转化为艺术，而约翰斯则对符号的非连续性提出了强有力的质疑。比利·阿尔·本斯顿（Billy Al Bengston）似乎被认为是第一位传承约翰斯和劳申伯格所开创领域的艺术家，自 1959 年以来，他以新的艺术风格完成了很多作品，但他最近的半影、硬质的光学图像更多地关注材质的独特美感和完美性，与波普艺术没什么关系。

文中所有图片，包括颜色，版权归属：奥克兰艺术博物馆的 1963 年 9 月 7—29 日的“美国波普艺术”展览。

（梁舒涵　译）

1966年3月刊

偶发艺术已死，偶发艺术万岁！

THE HAPPENINGS ARE DEAD，LONG LIVE THE HAPPENINGS!

阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）



导读

关键词：非艺术、非形式性、行动绘画

阿伦·卡普罗（1927—2006）：美国艺术家、行为艺术家、教育家。阿伦·卡普罗是偶发艺术的杰出理论家，在20世纪50年代至60年代致力于推动这个运动的发展。1947年至1948年，他跟随汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann，1880—1966）学习绘画，后者介绍他接触了行动绘画。1949年，卡普罗从纽约大学毕业，1952年获得哥伦比亚大学艺术史硕士学位。

早在1949年，卡普罗的"行动拼贴"（action-collages）就明显受到杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的影响。这些作品中，他运用报纸、稻草、电缆等各类材料，以抽象表现主义的行为方式创作。50年代中期，卡普罗最终放弃了绘画，转向他所谓的"集合"（assemblages）和"环境"（environments）。

1956年到1958年，卡普罗与音乐家约翰·凯奇（John Cage）一同在纽约的社会研究新学院（New School for Social Research）学习。凯奇向他介绍了美学体系中的偶然性和不确定性概念，从而深深地影响了卡普罗的偶发艺术理论。事实上，凯奇1952年在黑山学院的创作时常被认为是第一件偶发艺术作品。

"偶发"这个术语最早是卡普罗在1959年开始使用的。到60年代，他继续发展"偶发"和"环境"艺术，后者是装置艺术的前身。根据卡普罗的理论，偶发艺术的根本特质是打破了表演和观众的界限——真正的偶发艺术作品中没有观众，只有参与者。1965年之后，卡普罗专注于偶发艺术，并被认为是激浪派运动的先驱。收录在此的论文《偶发艺术已死，偶发艺术万岁！》所概括的一些要点阐明了他对偶发艺术的理解。

1968年之后，随着自己的作品变得更加私密，通常只需要不到十个人的参与，卡普罗随即用"活动"这个术语代替了"偶发"。这些"活动"行为没有被严格操控因而剧场感较弱，它们更像是简单的脚本，可以让任何人来演出。

偶发艺术是今天唯一的地下前卫。自1958年以来，不断有人声称偶发艺术已经完蛋了——而这些人往往从未碰上过半次偶发事件——但同时，偶发事件就像慢性病毒一样在全球蔓延，巧妙地避开了人们熟知的地点，反而在最出人意表的地方发生。“在哪里不要被人看到？在偶发艺术的现场”，去年《君子杂志》就在它一年一度预测文化界什么会流行什么会过时的大幅专页上给出过这样的建议。正是如此！要被人看到就去现代艺术博物馆。偶发就是这么一种艺术活动，它避开了所有其他艺术都无法避免的一被报道即死的厄运，因为它原意就是短暂的，它永远不可能被过度报道；它一发生，便相当名副其实地马上死去。先是不经意地，然后是有意识地，它在玩一种故意将自己报废的游戏，就在大众传媒开始强逼标准艺术接受它们的一套之前（而标准艺术往往受不了）。对于标准艺术，大问题变成了“它会持续多久？”；对于偶发，问题则经常是“如何继续？”于是，“地下”产生了一种新意义。艺术的敌人曾经是自以为是的资产阶级，现在则是潮流记者。

在1961年，我在一篇文章中写道：“偶发艺术不是商品，而是一次短暂的事件，它如此彻底，以至于它受到的任何关注都可能变成了一种心态。谁会到过偶发艺术的现场？它可能变得像从前有人见过的水怪或者昨天有人看到的飞碟。我不太应该在意，因为新的神话自己会编写自己，不用有任何根据，艺术家可能达到一种美丽的私密性，因为一些完全子虚乌有的事情而获得名声，同时也可以自由地探索一些没有人会注意到的事情。”偶发艺术的主事者，带着叫人嫉妒的自由，将公众的注意力从他具体做过什么转移到一个关于此的神话。偶发艺术吗？在某时某地曾经发生过，而且现在已经没有人这么做了……

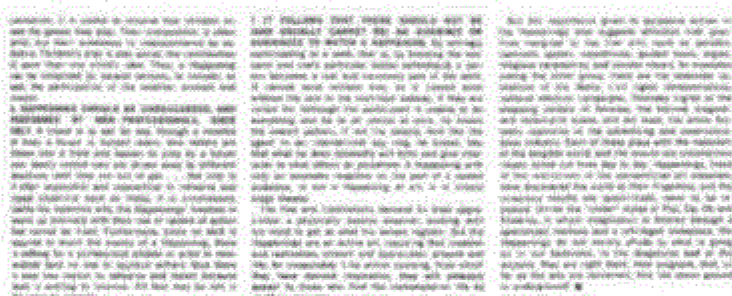
现在有超过40位男女在“进行”一些偶发艺术。他们住在日本、荷兰、捷克斯洛伐克、丹麦、法国、阿根廷、瑞典、德国、西班牙、奥地利、冰岛，还有美国。他们中有十来个很有可能是一流的天才。而且，人们现在可以找到起码十多本关于这个主题的刊物。

除了愈来愈多的刊物外，关于它的严肃的文章也愈来愈多。这些刊物和那四十几位偶发者正在延伸一种几乎无人知晓的、而且实际上是无法知晓的艺术的神话。

36

37

38



因此，顺应这个情势，我们似乎可以就这个神话说明几条原则，这会有益于保持偶发艺术现有的健康状况，同时——我是带着笑容却不带讥讽地说这句话——劝阻那些对它的有效性的太直接的评估。它的效果应该以此评价：它引申的故事，关于事件的应该永远流传下去的刊行出来的情景和偶然的照片——而这一切所燃亮的光环将属于那仅仅在伸手可及的距离之外的活生生的东西，而不属于一份供评判的文件。实际上，这是一种精心计算的谣言，其目的就是要激发尽可能多的幻想，只要它首先将人引离开艺术家及他的事。这样下来，整件事趋向变成一种类似艺术的东西。而且，也是一种类似游戏规则的东西。

第一，偶发艺术与生活之间的界限应该愈浮动愈好，或者说愈模糊愈好。

这样，制作和现成之间的互换作用便能发挥最大的力量。两辆车在高速公路上相撞，其中一部车的冷却器撞烂了，流出一些紫色液体，在另一部车的后座则有一大堆的死鸡。警察到场调查事件，得到一些似乎合理的回答，两个拖车司机到场拖走失事车辆，该付款的付款，司机们各自回家吃晚饭……

第二，偶发事件的主题、材料、行动和所引发的联想可以来自任何地方，但决不来自任何艺术及艺术的衍生物及环境。

将艺术和任何以哪怕最间接的方式涉及艺术的东西都消除掉，也对画廊、剧场、演唱厅和其他形式的文化商业中心（如夜店和咖啡厅）避之则吉，为的是分割出一种艺术，而这是目标。偶发不是一种组合的或“总体”艺术，像瓦格纳的歌剧所希望做到的那样；它甚至也不是艺术的综合。与大部分标准的艺术不同，偶发艺术的源头是非艺术，一种总是产生一些身份不明的结果的半艺术。来自美国海军的一本森林战指南，到一间制造聚乙烯肝脏的实验室的一次参观，在长岛公路上的一次塞车，这些都比贝多芬、拉辛和米开朗琪罗有用。

第三，偶发应该分散于多个、彼此距离很远的、有时是移动着和变动着的地点。

一个单一的行为现场往往是呆板和加诸限制的（就像只在画布的中央画画）。这也是一种舞台剧场的老观念，它去掉了比如像电影拍摄那样千万种可能性，同时却也

不容许观众去亲身体会。人们可以实验，将偶发事件渐渐拉开距离。先是在一条交通繁忙的大道的几个点上，然后是在一座住宅大楼中的几个楼层几个单位里，让事件彼此无法碰上；然后在几条街上；然后在邻近的几个城市；最后，在全球各地。有些事件可以从一处一直进行到另一处，利用公共交通和邮件。这会增加不同部分之间的张力，也会让事件更能自然地发生，而不需要人们那么用心去统筹。

第四，时间，与事物和空间紧密地相连着，应该是多变的，而独立于连续性的传统概念。

任何偶发事件都应该以自然的时间发生，而不像音乐那样随便减慢或加速以构成乐谱的结构或者达到表现的效果。想想在圣诞前夕在一家繁忙的百货公司里买一支鱼竿需要多少时间，或者为一座大楼打下地基需要多少时间。如果同一个人来做这两件事，那么两件事便必须一先一后地完成。如果由不同的人去做，则两件事可能同时进行。要点是，所有发生的事都有本身的时间，它们根据本身情况的正常需要，或者会又或者不会相会。例如，要是一些来自不同地方的人，他们一定要在某个时间里集合去搭乘同一班火车，那么便可能相会。

第五，所有材料、行动、图像及其时空的集合，应以最不艺术及（再一次强调）最实际的方式进行。

这不是指非形式性，因为非形式性严格来说是不可能的；它的意思是避免特别是与艺术有关的形式理论，这些理论与安排的概念本身有关，如排序的技术、有力的对称美，十四行诗的格式等等。如果我和其他人曾经将偶发艺术比作一种事件的拼贴，那么时代广场何尝不也是这么一种拼贴。有些拼贴做得像古典绘画，另一方些则令人联想到时代广场。这取决于你强调什么。偶发艺术大概更接近游戏和体育的形式，而不像艺术的形式，而在这种关联中，观察一下小朋友如何发明他们玩的游戏是有用的。他们的组织通常很严密，但内容却不受美学考虑的阻碍。儿童的游戏也有社会组织，是几个小孩一起想出来的。所以，偶发也可以由几个人一起创作，也可以加入天气、动物和昆虫等元素的参与。

第六，偶发应该没有彩排，由非专业人员进行，且只进行一次。

一群人在一间放满了食物的房间里不断地吃，一间房子在焚烧；情书散落在一片田野上，被一场即将到来的雨洗成纸糊；20架租来的车开往不同方向，直至汽油用尽……彩排和重演这样的情境不仅往往不可能和不实际，而且没有必要。不像剧

场艺术，偶发的自由正是来源于它对可一不可再的行动的利用。再者，由于实行偶发中的事件不要求特殊技术，它不需要专业的表演者或演员，也不需要有人来报以掌声；因此，更不需要彩排和重演了，因为没有什么可改进的。可能留下的仅仅是其自身的价值。

第七，由此可见，不应该（通常也不可能）有观众在观看偶发艺术。

通过自愿参与到一件作品中，即是说，在事前知道情况和知道自己应该做什么时，一个人便会变成作品中真实和必要的组成部分。作品没有他不行，就等于如果雨水和高峰时间的地铁是作品的组成部分，作品也便不能没有它们。虽然参与者无法做所有事，无法同时出现在所有地方，但即使他不知道所有细节，他至少知道整件事情的进行模式。就像一个国际情报组织的特工，他也知道他所做的事会跟其他人在其他地方做的事产生共鸣，发生互动。一次偶发事件若然只得到坐着的观众的强烈反应，它便完全不能算是偶发，而仅仅是一场舞台戏剧。

传统美术要求一位不亲身参与的观察者的欣赏，他需要在内心处理他的感官所能获得的东西。相反，偶发是一种主动的艺术，要求创造和体会，艺术家和欣赏者，艺术作品和生活，所有这些都彼此结合在一起。偶发从行动绘画那里获得灵感，它将会对那些认为仅仅沉思冥想并不足够的人产生魅力。

但对偶发艺术中的目的性行动的重视，同样提出了它跟那些不被纳入传统美术范畴中的实践的亲属性，像游行、嘉年华、游戏、探险、导游、狂欢派对、宗教庆典和风俗仪式。其例子有黑帮的复杂仪式，公民游行，国家竞选活动，美国商场周四晚上的情况，疯狂飞车、赛车和电单车场面，更不可不提广告和传播业的妙不可言的大爆发。所有这些对于切实世界的材料的使用，结果是人们每天都在进行却意识不到的仪式。偶发不受传统艺术材料的束缚，它发现世界就在它的股掌之内，它有意造成的结果就像一种仪式，永远不会被重复。波普艺术、光效应艺术、实物艺术和动态艺术这些更“酷”的风格，它们的想象力必须经过一种特殊的媒介和一个有特权的展示场地的过滤，而偶发艺术不像它们，它不仅指涉在我们的睡房里、在药房里和在机场里发生的事物，它简直就在这些地方发生。这活在地上的地下艺术是多么的深刻！

插图注解：

这些插图可以强调这篇文章的主要观点之一——非艺术世界的物质和形式对于偶发艺术的重要性。爵士风格加油站（加利福尼亚最重要的建筑！）的照片；一大群“地狱天使”电单车党；在伯克利或者洛杉矶的加州大学的游行；强力起重机在建摩天大厦；一大堆科幻小说般的仪器在进行一场脑部手术；董事会会议。对我来说，这比我本人或者任何人的作品都要更有趣。而且，除了它们本身的趣味外，这些插图也

指出了偶发事件的照片（如果有的话——虽然这很少见）是不充分的记录，因为照片只会将众多时刻中的某个时刻“图示化”，而日常事件的照片与其说是图画不如说是对于我们通过亲身经验而已知（或可知）的事情的提示。

将重点远远撤离艺术，我更愿意让我们现在就离开剧本。

——阿伦·卡普罗

（翁子健 译）

1966 年夏季刊

熵和新纪念碑

ENTROPY AND THE NEW MONUMENTS

罗伯特·史密森（Robert Smithson）



导读

关键词：地质学、感悟时间、极简主义艺术、“基本结构”展览

罗伯特·史密森（1938—1973）：美国雕塑家、画家、作家。罗伯特·史密森在其短暂的职业生涯中，为一个新的艺术门类做出了重要贡献——他称其为“地景艺术”（Earthworks，也译作“大地艺术”）。他的艺术实践亦对随后出现的大地艺术（Land Art）的形成起到至关重要的作用。史密森的写作多产且极具影响力，为世人留下了大量的论文和文本档案，如今多数存放在华盛顿的史密森美国艺术档案馆。他的毕生成就使其成为 20 世纪 60 年代末 70 年代初的后极简主义、反体制和越战时期的标志性人物。

与当时的很多雕塑家一样，史密森也曾是画家出身。最早于 1953 年至 1955 年在纽约艺术学生联盟学习，后转到布鲁克林博物馆学校。60 年代初，他的早期作品包含素描和拼贴，受到许多艺术运动尤其是表现主义和波普艺术的影响。1963 年，史密森与美国雕塑家南希·霍特（Nancy Holt）结婚，并开始自己的雕塑创作。他的第一件雕塑作品采用极简主义的方式，但是到了 60 年代末他开始更多地对环境产生兴趣。之后他创作了“非场所”（Non-sites）系列，即将照片和物体带入画廊空间（这个系列的第一件作品于 1968 年的一个个展上展出）。这里收录的文章《在尤卡坦的映照旅行》，是史密森在墨西哥的旅行途中，用极具个人风格的语言讲述这些作品的具体实施。

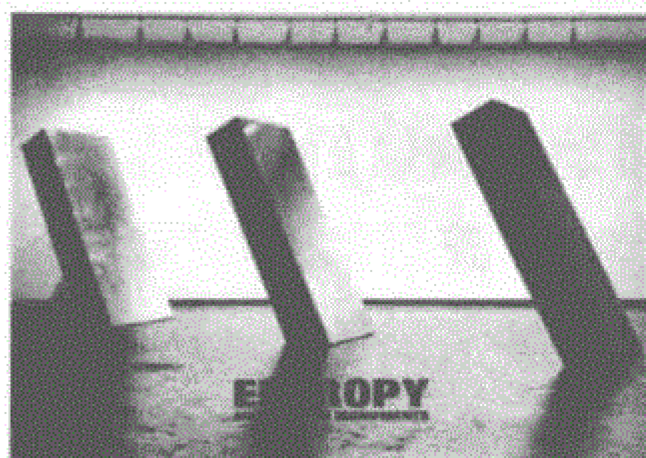
正如史密森在文章《熵和新纪念碑》中指出的，他借用了热力学中“熵”的概念来探索衰退与更新、混乱与秩序、非场所与大地艺术这些对立的概念，以及如何找到它们之间的平衡点。他有关熵的思考扩展到了文化领域，认为战后时期繁荣的城市扩张和住宅开发证实了建筑中的熵。但是史密森并不认为熵一定是负面的，而认为它标志着一种社会和文化的转型。

史密森在纽约艺术界的卓越成就以及他富有魅力的写作风格为他所称之的地景艺术运动获取了关注——这个运动的发展与环境保护主义的出现相继发生。这也使他成为大地艺术发展的中心人物。20 世纪 70 年代早期，他继续推进大型户外作品，其中最著名的是位于犹他州盐湖城的“螺旋形的防波堤”（1970）。1973 年 7 月 20 日，史密森在得克萨斯州的阿马里洛死于飞机失事，当时他正在为另一件计划制作的大地艺术作品“阿马里洛的坡道”考察地形。

> 当我起身后放眼望去，看到戈壁上的绿光时，不禁想到，刚才我侧身而眠的纪念碑，只不过是成千上万中的一座。长长的双行大道在我面前伸展开来，直到遥远的天尽头。
>
> ——约翰·泰纳（John Taine），《*The Time Stream*》

科幻小说中的很多建筑观念和科学或小说并无关系，而是表现了一种新型的纪念碑式理念，与当今一些艺术家的创作目标有很多共同之处。我不禁想起了唐纳德·贾德（Donald Judd）、罗伯特·莫里斯（Robert Morris）、索尔·勒维特（Sol LeWitt）、丹·弗拉文（Dan Flavin）以及公园广场小组（Park Place Group）里的一些艺术家；也间接地联想到那些进行结构绘画和“墙面”绘画的艺术家，如威尔·因斯利（Will Insley）、彼得·哈钦森（Peter Hutchinson）和弗兰克·史特拉（Frank Stella）。用铬和塑料创作的艺术家，比如保罗·塞克（Paul Thek）、克瑞格·考夫曼（Craig Kauffman）、拉里·贝尔（Larry Bell），也在考虑范围内。这些艺术家的作品，表现的都是弗拉文所说的“怠惰的历史”，或物理学家们所说的“熵”或“能量枯竭”。它们令人想起了冰河世纪而非黄金时代，也许正应了弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Nabokov）的那句话：未来只是另一种过时。许多艺术家以不明显的方式，为热力学第二定律创造了实物，推断出熵的范围，告诉我们能量很容易流失，在最终的未来，整个宇宙将会熊熊燃烧，届时将万物归一。近来东北部各州的大范围“断电”，可以说是这样的未来的一个前兆。能源的突然丧失除了创造一种“恐惧”的氛围外，却也产生一种快感。所以遭遇黑暗的城市，几乎都经历了沸腾的喜悦。人们为什么有这样的感受，也许我们永远也不会知道答案。

与传统的纪念碑不一样的是，新纪念碑使我们忘记了未来而不是想起过去。它们不是用自然材料，如大理石、花岗岩、塑料、铬和电光做成，它们不是为了经受时间的洗礼而建，它们的存在是用来对抗时间。它们以系统化的方式，试图将时间缩减到秒，而不是伸向更长久的时空。过去和未来都被放入一个客观的现在之中。这种时间几乎没有任何空间；它是固定不动的，无处可去，是反对牛顿学说的，是处于瞬间此刻的，与时钟的指针背道而驰。弗拉文造了“瞬间的纪念碑”；部分是

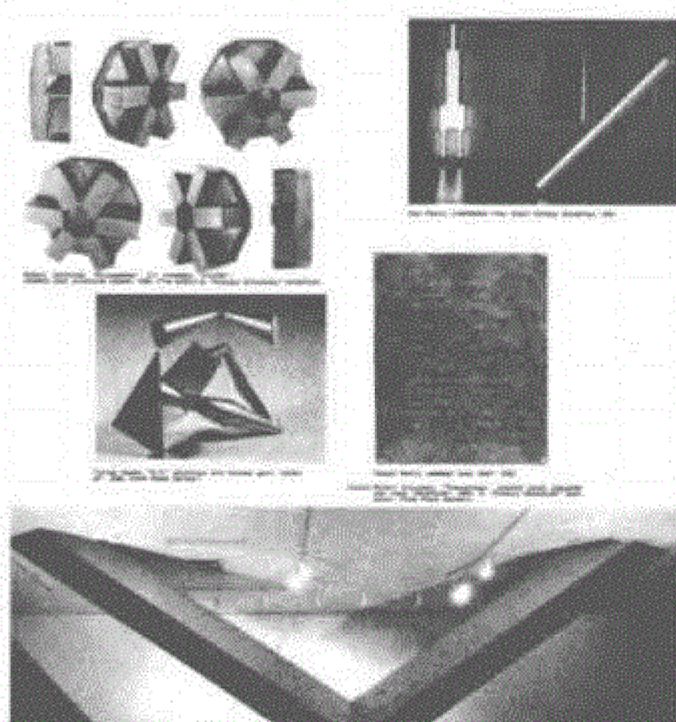


26



"... a visible analog for the Second Law of Thermodynamics."

27



28

为了《献给塔特林的“纪念碑”7》(*Monument 7 for V. Tatlin*)被雷达荧光公司购买。“即时性”令弗拉文的工作成为时间的一部分而非空间。时间变成了几乎静止的空间。如果时间是空间，那么无数的空间就有可能了。弗拉文将画廊的空间变成了画廊时间。时间分解成了很多次。我们不应该说“几点了？”而应该说“时间在哪里？”“弗拉文的纪念碑在哪里？”客观的当下似乎不见了。百万年都融化在一刻钟，但当这一刻发生时，我们却又忘记了它的存在。弗拉文在关于事物构成的全新概念下，打破了古典的时空观念。

时间作为一种衰退或生物上的进化，被这些艺术家给消除掉了；这使得我们的双眼将时间看作表层或结构上的一种无限，或者是二者的结合，而无须背负罗兰·巴特(Roland Barthes)所说的那种大量无差异的机体感知。贾德作品里被遮住的表面成为时间的藏匿之处。他的艺术变成了以固体秩序为本的一系列静止的间歇。罗伯特·格罗斯万诺(Robert Grosvenor)的悬挂的表面去掉了重力的概念，在无机的时间的固定状态中扭转了事物的起源。时间上的缩略几乎是消除了艺术中“运动”概念的价值。

对于这些艺术家，谬误和末路经常比任何已经证明的问题意味着更多。关于形式的问题似乎与关于内容的问题一样乏力。问题是毫无必要的，因为问题代表了创造了目的假象的价值。“形式对内容”的问题，指向了虚幻的辩证法，至多变成了形式主义对内容的反应。反应跟随着行动，最终直到艺术家疲惫下来，准备一场纪念性的停歇。行动—反应症主要是马歇尔·麦克卢汉(Marshall McLuhan)所说的机械主义安眠状态的残余物。据他所言，电子的停滞麻木代替了机械的故障。意识到机械和电子技术上最终的崩溃，激励这些艺术家建立他们的纪念碑去对抗熵。如勒维特所指出的那样：“我对将技术理想化并不感兴趣。”勒维特更喜欢“亚纪念碑式”的世界，尤其是如果我们想到他的创作提案，将一片珠宝变成一堆水泥。他像炼金士般迷恋惰性物质，只不过他是将金子变成水泥。

林荫大道被诋毁为“冰冷的玻璃盒子”的建筑，以及菲利普·约翰逊(Philip Johnson)拘泥的现代性，都促成了熵的氛围。美国联合碳化物公司大楼是建筑上熵的典型代表。在它的大厅里，人们可以看到一个叫“未来”的展览。展出提供了威尔·波汀(Will Burtin)无目的的“教育”性作品，他以三维设计而享誉国际，作品表现了“运动中的原子能量”。这就是一个关于运动中的熵的例子。运动被冻结为一系列的塑料和霓虹，穆扎克(Muzak)演奏的背景音乐加强了其中的动作性。在白天的某个时间内，你也可以看到录像作品《石化河》(*The Petrified River*)。九英尺真空的蓝色塑胶玻璃球体就是一个铀原子模型，比实际的原子不知要大出多少倍。“地下”电影《示巴王后见原子人》(*The Queen of Sheba Meets the Atom Man*)的一部分，就是在这个展厅拍摄的。泰勒·米德(Taylor Mead)在电影中就像一个神经病的梦游者一样，四处爬行，舔着描绘着“连锁反应“的塑

料模型。光滑的墙面和高高的天花板令这里更像是一个墓园。而这样一个辽阔空旷之地，又产生一种令人无法抵抗的魔力。

这种没有“质量价值”的建筑，只能说它是一种事实存在了。从这种看不出是什么类型的建筑身上，如弗拉文所言，我们在脱离于“纯粹性和理想主义”的物理真实中获得了一种清晰的角度。只有商品才能经得起这样的错觉主义价值的洗礼；例如，“肥皂纯度是99.44%”“啤酒有更多的精神内涵在里面”“狗粮理想化的产物”；所有的所有都意味着价值是不值一文的。当这种价值令人腻味的效果消失后，人们就会去理解外部边缘的“事实”，平坦的外在、平庸、空荡、冷酷、空洞；换言之，也就是作为熵的极微的状况。


29

市郊，城市违建地带，战后经济腾飞后无度的房地产开发，都促使了熵建筑的形成。贾德提起罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）的一个展览时，曾说，“很多看得见的东西”都是“乏味而空洞的”，比如“大多数的现代商业大楼，新殖民建筑风格的百货商店、休息大厅、大多数房子、大多数衣服、铝板、有皮革纹理的塑料、像木头一样的塑胶、飞机和药店里的卡哇伊的现代图案”。在围绕城市的高速公路附近，我们能看到样式平淡的折扣店。在这些地方的里面，如迷宫般的柜台上是成堆的冰冷的货品；之后进入消费者麻木的消费口袋中。如此令人心情灰暗的氛围给艺术带来了对乏味无聊的新的自觉性。这种极度的乏味无聊使很多更有天赋的艺术家产生了灵感。罗伯特·莫里斯汲取了很多这样无聊的真实存在，令它们变成了纪念碑式的“思想”艺术品。这样，莫里斯就通过接受“空”的事实，恢复了不朽的思想。他的作品传递出巨大的凝滞感；甚至都应用到一件用铅制作的胸衣上。[他给他的舞伴依冯·瑞娜（Yvonne Rainer）制作了这样的胸衣，以停止她胸的抖动。]

这种做法重新创造了卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich）的“非客观的世界”，在那里，不再有“真实的相像，不再有理想化的图景，除了一片沙漠，什么都没有！”但是对当今的很多艺术家而言，这个“沙漠”就是由灰突突的建筑组成的“城市的未来”。这个“城市”不具备自然的功能，只是存在于思想和事物之间，却又和二者无关，不代表任何一方。任何关于空间和过程的传统思想在它身上都看不到。它不是凭借任何表现性或抒情手法而是以严格的透视进入人们的视线。与动作和反应无关的透视，令人想到了空“盒子”或“格子”贫乏但精致的平面结构。随着动作的消减，这种平面结构的清晰性就凸显出来。当所有的动作都化为乌有时，这在艺术中尤为明显。在这个阶段中，呆滞被提升到最辉煌的高

度。在达蒙·奈特（Damon Knight）的科幻小说《障碍之外》（*Beyond the Barrier*）中，他以现象学的手法描述了这样的平面结构："它们前面的部分场景似乎在扩大。在那里，其中的一个浮选机成了熹微的水晶格，当它膨胀时，变得越来越模糊，虚空；之后是黑暗，'之后是在巨大的三维排列下，是令人目眩的棱柱光体，变得越来越大。'"这番描述没有自然主义"文学"小说的任何"价值"，它是水晶的，是无意识动作之外的思想结晶。这也可以看作贾德、勒维特、弗拉文或因斯利作品的概念雏形。

似乎在障碍之外，有的只是更多的障碍。因斯利的"夜晚的墙"，既是格状物，又是障碍物；没有任何出口。弗拉文的日光灯阻止了更长时间的观看；最终，变得没什么可看的了。贾德将设置的远离变成阻碍物。这些建筑物的外表除了它们所依存的墙以外，无法掩饰任何东西。

勒维特在如今已经不存在的丹尼尔画廊的第一场个展中，呈现了一组纪念碑式的"障碍物"。很多人看后都感到沮丧、灰心。这些障碍物令人窥见不远的将来。这个乏味的未来仿效艾莫瑞·罗斯（Emery Roth），在现实中表现为模式化的办公楼；换言之，一个偷工减料的未来，一个被捏造的未来，一个非常像电影《第十个受害人》里描述的未来。勒维特的展览令进步的神秘性变得无效。它也证实了威利·塞弗（Wylie Sypher）的观点，熵是逆进化。与勒维特的作品类似的还有，贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）的《丁尼生》（*Tennyson*），弗拉文的《珂兰的百老汇肉》（*Coran's Broadway Flesh*），弗兰克·史特拉的《理性和污秽之姻》（*The Marriage of Reason and Squalor*）。

莫里斯也以铅塑造的"勃起"和"阴道"解释了这一向后看的未来。他们通过将时间的状态或《1984》的思想与《公元前的一百万年》结合，刻画了陈腐的性。克里斯·奥登堡（Claes Oldenburg）以他的史前"射线枪"达到了类似的时间交叉。这一关于过去和未来的极致想法，部分源于自然历史博物馆；在那里，洞穴人和太空人处于同一屋檐下。在这个博物馆里，全部的"自然"都是被填满的，是无可改变的。

和莫里斯、弗拉文、勒维特和贾德的那种散文化不同的是，塞克、考夫曼、贝尔的作品表现了丰富多彩性。塞克的虐待狂式的几何图案由伪造的碎肉组成。蛋糕状的血淋淋的肉放在了金字塔状的铬制品中，里面是不锈钢的糖块。用来喝"血红鸡尾酒"的管子被插进了一些东西里。塞克完成了腐化的完美，跟威廉·S.伯罗斯（William S. Burroughs）的《新星快车》（*Nova Express*）多少有相似之处；在下水道出口处流出溃烂脊椎中的肉汁，从西班牙和42街流到了由大理石块建成的渔港。考夫曼的真空塑料有着灰色的泡泡外层。丰腴的性在他所采用的明显的形式中表现得并不明显。最初的噩梦中的某些因素存在于塞克和考夫曼那里。从电影《变形怪体》（*The Blob*）中冒出的光滑的泡泡进入了脑海。塞克和考夫曼都

捕捉了滴状物的运动。在贝尔作品中的折射就是对更为难琢磨的秩序的玷污。他的铬制格子包含了毕达哥拉斯式的混乱。反射以一个过度的却又原始的方式，对反射进行了反射。

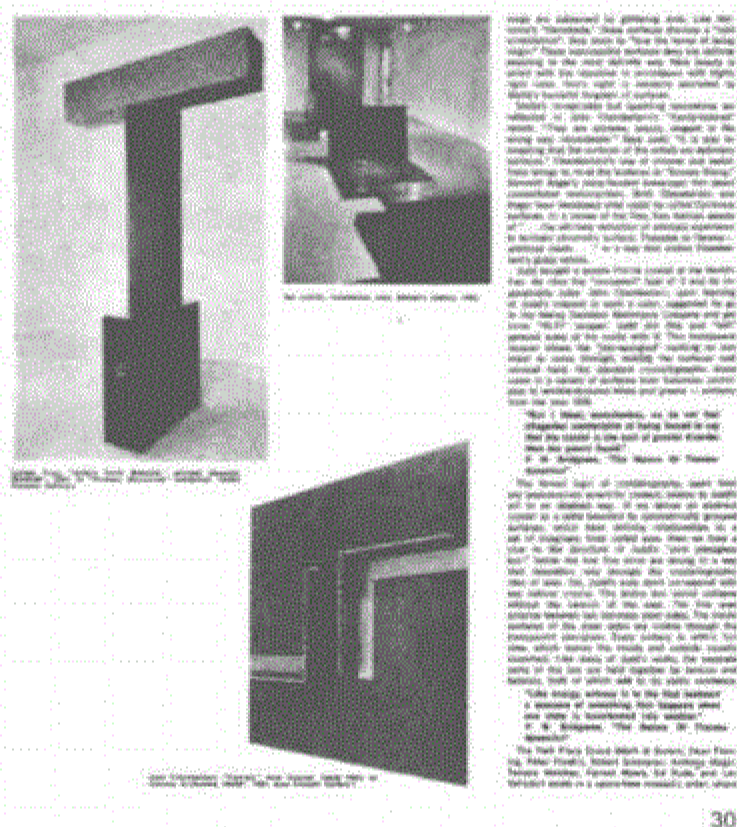
一些艺术家看了无数的电影。比如哈钦森，他们并没有去乡野考察自然，而是去 42 街看电影，比如看《沙滩恐怖派对》(*Horror of Party Beach*)，就能看两三次，然后为此思考数个星期。电影给了很多艺术家仪式般的模仿，引起了一种“低成本”的神秘主义，令他们处于永久的恍惚之中。恐怖片中的“血和内脏”提供了他们的“有机需要”。严肃的电影在“价值”上太沉重了，所以也被很多感觉更敏锐的艺术家所摒弃。这样的艺术家有着 X 射线般的双眼，能够穿透所有的厚重之物。

一些科幻的经典有:《造物弄人》[*Creation of the Humanoids*，安迪·沃霍尔 (Andy Warhol) 最喜欢的电影],《吸血鬼星球》(*The Planet of the Vampires*，关于熵的电影),《怪形》(*The Thing*),《地球停转之日》(*The Day the Earth Stood Still*),《时光机》(*The Time Machine*),《巨人村》(*Village of the Giants*，首部未成年科学片),《世界之战》(*War of the Worlds*，有趣的金属机)。一些内容恐怖的经典有:《黑湖妖潭》(*Creature from the Black Lagoon*),《我是少年狼》(*I Was a Teenage Werewolf*),《无脸之眼》(*Horror Chamber of Dr. Faustus*，非常让人恶心),《两傻大战科学怪人》(*Abbott and Costello Meet Frankenstein*)。喜欢恐怖片的艺术家转向感性的创作，喜欢科幻的则转向了有洞察力的创作。

比电影更能影响我们精神状态的是电影院。尤其是艺术影院里面的现代化设计，比如林肯艺术中心的一厅二厅、冠冕电影院、电影院村、小男爵电影院、节日电影院、美利山。这些地方不像 42 街影院的那种巴洛克和洛可可的华丽风格，更像是四周都是软垫的病房，或者很朴素，或者看起来品味很好。如黑匣子的房间间接地限制了人们的思想活动。即使是你买票的地方，也被称为“票房”。大厅里通常都是各种固定装置，比如自动售货机、糖块柜台、电话亭。时间被压缩或停止在电影院内，结果就给观众产生了一种熵的处境。花时间在电影院就是在人生中“打洞”。

近来，有人试图在传播理论和关于熵的物理想法之间建立一种相似。如 A. J. 艾耶尔 (A. J. Ayer) 指出，我们不仅要和真实交流，也要和虚假交流。通常，假的比真的更具有“真实性”。因此，似乎是所有的信息，包括一切可见之物的一切，都具有熵的一面。虚假，作为一个终极，不可避免地成为熵的一部分，这种虚假是不具有任何道德意义的。

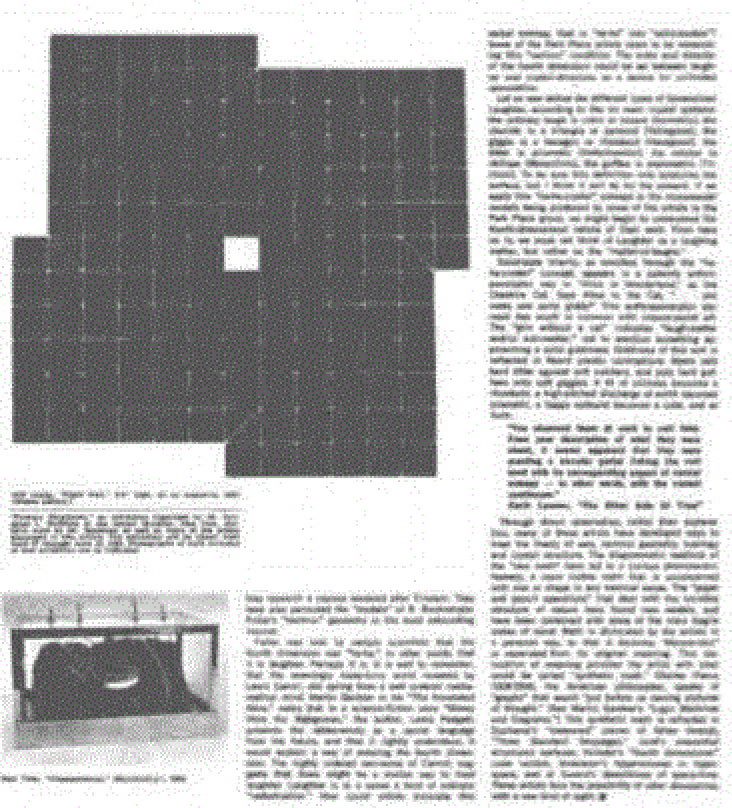
就如电影和电影院一样，“印刷”也具有熵的作用。地图、表格、广告、艺术图书、科学书、钱、建筑草图、数学书、图表、报纸、漫画、公司小册子等等都是如此。贾德收集了大量的印刷品，一些他只是用来“看”而不是读。在这种方式下，他也许会采取数学的对等式，从外在上就是将它变成一个结构上有间距的金属


30

性演变。在这一语境下，最好想想豪尔赫·路易斯·博尔赫斯（Jorge Luis Borges）将印刷品看作“宇宙”（其他人称作图书馆）的方式，或者像麦克卢汉的《古腾堡银河系》（*Gutenberg Galaxy*），换言之，就是一个无止境的“巴别塔式图书馆”。这个状况在亨利·盖尔萨勒（Henry Geldzahler）的一段话中有所反映：“我在做一本关于欧洲 1900 年以来的绘画——杂货店手册。戴尔出版社要印十万册。”戴尔没有印刷一千亿册实在是太不够意思了。

地质学和矿物学都在贾德的研究范围内。他收集了地质地图，经常扫描，关注的是这些地图构成上的精确。他自己的写作风格也和他所收集的地理书中的那种简明扼要的描写很像。将《密苏里杰克逊郡的地质学》（*The Geology of Jackson County*）中有关密苏里的段落和他自己的批评相比：“水泥城和雷镇石灰岩之间的间隔为 10 到 23 英尺。较低的四分之三是分布不均匀的绿色、蓝色、红色和黄色页岩，在某些地方还有含钙的凝固物。”现在是一篇贾德对丹·弗拉文的第一场个展评论摘要：“光迟钝地打在方块上；它笨拙地伸了出来。接近于淡绿的红作为颜色很是奇怪。”

莫里斯的很多墙面作品都是对杜尚的致敬；它们在风格主义的框架下，采用了现成品。笛卡尔思想以系统化的无效运动变得很弱。莫里斯作品中的运动被各种各样的静止所席卷：迟缓的行动、不足的精力、缓慢呆滞等等。现成品实际上是柏格森式关于“创造性发展”的“现成品分类”思想的诙谐表达。柏格森（Bergson）说：“哲学史展现了不同系统的永久性斗争，给真实裹上现成概念的现成袍子的不可能性，以及量身制作的必要性。”正是这种不可能吸引了杜尚和莫里斯。考虑到这点，莫里斯庞大的“理想化”框架，就算是不合理或不确定的现成品了，它们理所当然地被排除在柏格森关于创造性发展的概念之外了。如果一定要说它们是什么的话，那它们就是根据 16 世纪炼金士艺术家的方式创作出来的非创意之物。荣格（C. G. Jung）关于《炼金术中的元质》（*The Materia Prima*）的写作，在这点上给出了很多索引。炼金似乎是面对同一性的一个具体的方法。在这个语境下，杜尚和莫里斯可以看作真实世界毫无创意的技工，是真实的灭物者。他们就如 16 世纪的艺术家帕米贾尼诺（Parmigianino）放弃绘画而成为一名炼金士。这也许有助于我们去理解贾德和莫里斯对地质学的兴趣。同时也值得一提的是，帕米贾尼诺和杜尚都画过“处女”。西尼·弗里柏格（Sydney Freedberg）在帕米贾尼诺的作品中，至少从精神上体察到了这点。“……多个表层的集合，在这些层面中不包含任何东西……”这样的观察或许也适用于杜尚中空的“处女”，这



些形象几近下流。一些特定艺术家“最纯粹”的画面表层，都被与杜尚和帕米贾尼诺相关的作品至少从观念上（如果并未从事实层面上）“玷污”了。

不纯粹的纯粹主义者成为新抽象艺术的证据，但是我觉得史特拉是第一个运用这种手法的人。史特拉的全黑作品里，因光线不同，在外表上变幻出紫色、绿色和银色，通过对称，产生了红彤彤的效果。这种浓重的色彩是对纯粹主义者语境的决然反击。纯洁的开始被闪烁的结果所掩盖。如马拉美（Mallarmé）的《圣歌》（*Herodiade*），作品的外表都展示了一种“冷冰冰的闪烁性”；它们似乎都迷恋“作为处女的恐惧”。这些难以接近的外在以最坚决的方式否定了一切肯定的意义。美丽与排斥联系在一起，遵循了极为刻板的规则。人们的视线在精神上被史特拉的炼金术般的王国所蒙蔽、消解。

史特拉的纯粹而又闪烁的对称在约翰·张伯伦（John Chamberlain）的“糖果色”浮雕中得以体现。“它们是绝对的，以谬误的方式呈现出雅致与简洁，是过分的，”贾德说，“有趣的是浮雕的表层确实是表层。”张伯伦运用铬和金属片令人想到了《天蝎座升起》（*Scorpio Rising*），肯尼斯·安格尔（Kenneth Anger）的以星座为意象的关于摩托车手的影片。张伯伦和安格尔都对可以称作加州景象的外观进行了发挥。在这部影片的评论里，肯·克尔曼（Ken Kelman）说到了终极经验最终缩减为精美绝伦的五彩外观；《铬之死》（*Thanatos in Chrome*）——人工死亡，以某种方式令人想起了张伯伦的华丽浮雕。

贾德在世博会上买下了紫色的佛罗里达水晶。他喜欢它未经打磨的表面和无法穿透的颜色。张伯伦听到贾德喜欢这种颜色后，建议他去哈雷戴维森摩托车公司买一些“高保真的”亮漆。贾德这样做了，“自己”用它喷在一些作品上。这种透明的亮漆令铁甲上的星星标志出线路，令作品的外面看起来非常粗粝。他的晶体盒子呈现出明快的淡紫色（加上褶皱）纹状的蓝色和绿色这样的效果——2000年的炼金术。

水晶体形式上的规则，除了任何之前假定的内容外，以一种抽象的方式和贾德的艺术联系在一起。如果我们将抽象看成是对称排列的表面围起来的一个谷底，与被称为轴线的一组想象性线条有着决定性关系，这样，我们就会对贾德的粉色的有机玻璃盒子有所理解。在盒子里面，五条线被以类似轴线晶体学的方法串起来。不过，贾德的轴线和天然水晶并不一致。整个盒子在没有轴线的张力下可能会瓦解。在两个不锈钢面之间，五个轴线分化。通过透明的有机玻璃可以看到里面的钢面。每个面都能完全看到，这样使得里外同等重要。如贾德的很多作品，盒子的独立的

部分由于张力和平衡而连在一起，令它稳定。

公园广场小组［艺术家包括：马克·苏维洛（Mark di Suvero）、迪安·弗莱明（Dean Fleming）、彼得·弗若基斯（Peter Forakis），罗伯特·格罗斯万诺（Robert Grosvenort），安东尼·马嘉（Anthony Magar），塔马尔·梅尔彻（Tamar Melcher），弗里斯特·迈尔斯（Forrest Myers），艾德·鲁达（Ed Ruda），列奥·瓦雷德（Leo Valledor）］恪守时空中的修行秩序，他们遵循爱因斯坦的宇宙论，也以最出乎意料的手法来改变R.巴克明斯特·福勒（R. Buckminster Fuller）的“矢量”几何序列。

一些科学家告诉福勒，第四维就是“haha”，也就是笑声。也许就是如此。我们也应知道，路易斯·卡洛（Lewis Carroll）所表现的混乱的世界，其实是思维缜密的产物。马丁·加德纳（Martin Gardner）在他的《注释版爱丽丝》（*The Annotated Alice*）里面，认为在科幻故事《魔力盒是奇异魔力》（*Mimsy Were the Borogroves*）里，作者刘易斯·帕哥特（Lewis Padgett）将“无聊的话”（Jabberwocky）看作来自未来的一种秘密语言，如果正确理解的话，它将展示出一条进入第四维度的途径。卡洛的极有条理的无厘头表明，也许有类似的方法来看到“笑”这个举动。从某种意义上讲，笑可以看作熵的“动作化”。艺术家如何将“哈哈”也就是这种动作的熵转化成“固体模式”？公园广场小组的一些艺术家似乎就是在研究这种“奇特的”情况。第四维的有序和无序可以在笑和作为无限思考的工具晶体结构之间设定。

现在，让我们根据六个主要的晶体结构，来定义普通意义上的笑的不同类型：普通的笑就是立方体或方形，轻声笑就是三角形或金字塔，咯咯笑就是六边形或棱形，干笑就是菱形，窃笑就是倾斜物，狂笑就是非对称物。当然这种定义尚很肤浅，但我认为至少现在来看还是有效的。如果我们将这种“哈哈晶体”概念用于公园广场小组的艺术家所做的纪念碑式作品，我们也许就会慢慢领会了他们作品的四维本质。我们不应该将笑看成是笑话，而应该看作“笑事”。

固态的欢笑，通过哈哈晶体的概念，以拟人的方式出现在《爱丽丝梦游仙境》里，爱丽丝和柴郡猫说：“你让人忍俊不禁！”这个拟人的元素和不纯粹的纯粹主义艺术很像。没有猫咪的咧嘴笑表示了“使人发笑的事件和反事件”。这种欢笑表现在梅尔彻的塑料装置中。迈尔斯用干笑与窃笑对比，将狂笑和咯咯笑对比。一阵的愚蠢变成了扁菱形，欢闹成为棱镜，快乐的大笑成为立方体等等。

通过直接的观察而非诠释，这些艺术家的很多人发展了对待理论、矢量几何、拓扑学、晶体结构的方式。新数学的图表形成了一个奇怪的现象。也就是，显而易见的相配与度量上的尺寸或形状毫无关系。运用纸笔去描绘世界中的隐性构成时，已经找到了新的模板，与一些更为脆弱的精神状态有关。数学被艺术家以一种个人化的方式错置，这样就变得很拘泥，或脱离了原意。这种意义上的错位给了艺术家

所谓的“合成的数学”。美国哲学家查尔斯·皮尔斯（Charles Pierce，1839—1914），说图表将动态的画面展现在我们面前。（参见马丁·加德纳的《逻辑机和图表》）这种合成的数学在杜尚的《三个标准障碍物》（*Three Standard Stoppages*）的经过测量的线条中，贾德的序列结构平面上，瓦雷德的第四维色彩矢量中，都表现出来。这些艺术家以一种新的角度，去面对其他维度的可能性。

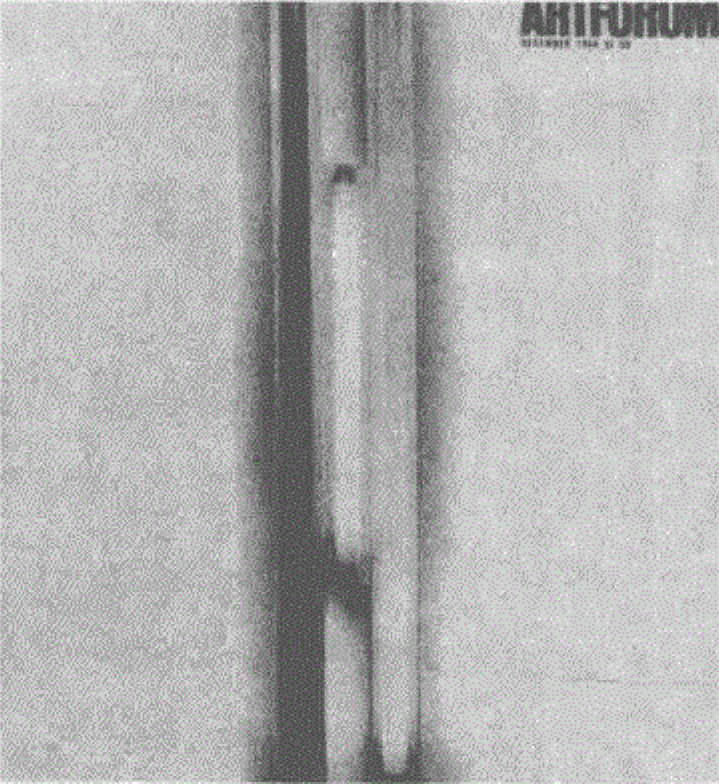
（王丹华　译）

1966年12月刊

一些评论……选自一个有脾气的期刊

SOME REMARKS… EXCERPTS FROM A SPLEENISH JOURNAL

丹·弗拉文（Dan Flavin）



导读

关键词：创意论述、光、“作为物体的形象”

丹·弗拉文（1933—1996）：美国艺术家。丹·弗拉文的父亲希望他成为一名牧师，于是他从1947年到1952年就读于布鲁克林神学院。但是他后来放弃了宗教理想，并受训成为一名驻韩国的美国陆军气象学家。1956年回国，就读于纽约的社会研究新学院（New College of Social Research）。1955年至1959年，他跟随汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）学习绘画，随后在哥伦比亚大学学习艺术史。

20世纪50年代末60年代初，他的早期作品受到美国同代艺术家的影响，绘画中常常有各类物体被固定在画布上。但是从1961年起，弗拉文开始大量运用白炽灯和荧光灯创作。比如作品《圣像》（1961）由一块单色的正方形木板和上端安装的荧光灯组成。这里，作品题目已经暗示出光与神圣之间的关联。自始至终，弗拉文一直运用媒介探讨宗教内涵。在这里收录的论文《一些评论……选自一个有脾气的期刊》中，弗拉文从非常个人的角度探讨了他对材料的创新性选择背后的动机和原因。

1979年，迪亚艺术基金会（Dia Art Foundation）在纽约州布里奇汉普顿的一个曾经的浸礼教堂建立了丹·弗拉文艺术学会，成为一个展示他作品的永久性画廊。

这种说法我已经提过好几年，我相信艺术正在从她自我吹嘘的神秘，蜕变成在常识中强烈地实现的装饰品。象征着她的萎缩——变得轻微。我们所指向的不再是艺术，对于心理上无动于衷的装饰的共识，一种人尽皆知的中庸的观看愉悦。

现在我能够调配我的荧光系统中的任何一部分，直至恰如其分。那个系统中的部分因素只是随着环境的变化而变化。在我的提案里，它们缺少历史的面目，在风格化和结构上没有任何重要的推动性，只是局部重点的变化，可调整和添加，而本质上没有改变。

我所有的图表，即使是最老的，也能够再次使用并且持续下去。仿佛我的系统对过去、现在、未来的状况都能找到联系而不是断线。对一个正在进步的发展的自我否定是令人好奇的，要是只有几天的话。

电光只不过是另一种仪器。我没有欲望瞎造灵媒或社会学的幻想。未来的艺术创作和她的缺乏无论如何都会将这种挥霍的猜测减轻至无聊的琐事。

……灯将会熄灭（毫无疑问），但我依然相信，不断发展的发光系统将会支撑我的想法。我会尽力以这种方式保持我自己。也许会发生作用。媒介承载着艺术家……

我所知道的艺术家们通常都对自己年复一年以“土地为生”（乡村生活）的本领暗暗自豪。他们会想法将自身和作品不得不因为贫穷而承受的绝望和沮丧而掩饰起来。在这种有朝一日无论是政治或经济上都能“搞定”的希望里，他们中的很多人就这样支撑了下来。当然极少有人真正会得偿所愿（很少有人遵从于这样的想法）。

……如果他们幸运，艺术家就会重回“场景”之中，以“无处可去之人”的状态而存活并为此自得，一旦有需要，就可以出手，以自己和他们的艺术来装点文化，每年经常是三千美元或更少。

如何面对一个持续牺牲它的重要参与者——艺术家——的商业游戏现状？我觉得这种情况需要一个声色俱厉的国家艺术委员会（National Council on the Arts）代表艺术家进行干涉，如果可以的话，通过慷慨解囊扩大资金支持，应该颠覆性地打破垄断和打破格外自鸣得意的艺术市场。议会应该尽可能给本国艺术家拨款。应该成立一个“现金项目”的游说团，在约翰总统为我们所有人、也许是艺术家（我想我是有我正式的委婉语的）提出一个大社会（Great Society）该有的向贫困开战的框架里，消除无可奈何的贫穷。画廊商业若想具有竞争力，将不得不以艺术家为根本，这也是唯一合适的选择。

更进一步，包里揣着钱，艺术家可以决定他们需要何种形式的个人论坛。很多人也许再也不会踏进画廊一步了。就如安德鲁斯姐妹（Andrew Sisters）曾经的调侃，

“……但是我可以梦见，不是吗？”

在自称为“新”英国雕塑的乐土里，人们只能够厌烦那种虽然迷人却极为普通不过的动植物了——上了漆的钢制紫罗兰和轻快的“I”钢梁。

……我自己的提案已经成为一项室内的日常工作，将一道道荧光进行布置。它被人错以为是雕塑。

“前卫”这个术语应该回归到法国军队里，那里是它的狂热本义所在。它并不适用于一切我所知道的美国艺术。

三十多年前，作品发展管理委员会（Works Progress Administration）给贫乏艺术家安排的大尺寸项目，最后生产的都是纪念碑式的雕塑和壁画，人们会认为这是一种美国式的荒诞。那个时期的每个尝试过的艺术家，在公共情感和规模上，都搞得一团糟。

不管怎样，我必须假设你并不想用沿着市政厅的墙面的浮雕形式来恢复这种观念气息；或者是用笨重的水泥做出古典奶白色半裸拟人运动员横跨一个小镇的草坪，以作为“化学带来进步”，制造出一种纯化的气息；或者是推广模糊类似于玻璃纤维，或是阳极化铝，或是霓虹灯，甚至是运河街（Canal Street）上最新的烟火技术，其中为人熟悉的一种浪漫气息。

就像田野里的百合花，但和我的有动力的同行不同，我也不劳苦，也不旋转。

在开始和经过了一段时日之后，我几乎无一例外地认为荧光就是图像。现在我知道，具体的荧光灯管，通过进入你所说的自身发光的物理领域里，从来也不会融化或消失。乍看上去，尤其是和相互映射的玻璃集中在一起时，似乎是如上所述，但再仔细看，就会发现，虽然里面的紫外线的运动让玻璃器皿内在的荧光模发出可见的光，但每个灯管还是保持着一个稳定而特别的轮廓。无论是关灯还是开灯，灯管本身就是作为物体存在的。[尽管我在这里一直强调荧光的真实性，我依然认为杜撰的这个术语“作为物体的形象”（Image-object）能够最好地描述我对媒介的应用。]

我所写的进一步的诠释（甚至发生了变化）包含在最后一段里……《在日光和冷白光》中，否定了目前关于光和相关的视觉运动的貌似超自然的想法的兴趣。

我的绘画绝不是对它本身的创造。它是一个工具而不是一个结果。

______先生，您好：

不幸的是，某某艺术家注意到你对她的“进步中的艺术”展的评论，也让我产生了关注。你文中的观点简直愚不可及，只配得到嘲笑。我就是嘲笑群体中的一员。

不知为何，我总是被像你这样很容易就脱离语境进行指点的评论家所烦扰。而且，你也强迫关于两个不同提议的表达（我的朋友，请注意，不是一个解释）去适应第三个。（某某艺术家这方面也有漏洞。）你可真够粗心的！

关于我简单的提议的简单评论（不是“过分简单化的”，也没有欺骗性）如何对你传达出“富有哲理性的理由”对我来说都是个疑问。小子，你遇到麻烦了！

最后，你甚至都没意识到我的提案运用了荧光而不是维克多·米龙齐（Victor Millonzi）和斯蒂芬·安东那克斯（Stephen Antonakos）的霓虹灯光源（不是彩色的荧光灯管闪烁，就在斯蒂芬那里）。

你还很年轻，希望您能度过近期的军事行动好好斟酌一下那些陈词滥调，绝不要再鼓捣出另一句评论的话。

如果当代社会现象和／或媒体复杂的关系是有了艺术才完整的，那么我们应该对那些艺术家敞开大门。艺术学校不应该像以前一样设立门槛。大学应该允许艺术家出入，无论是否要修学位。科学和技术也应该具有这样的包容力。其他领域和学科也应如此……

因为美国的艺术家习惯于对公共事件失声，那些泛泛的，不负责的，傲慢的不合格的观点取代了他们在面对事物时的正确评估力。

纽约汇集了世界上最大最重要的艺术家团体，这点众所周知。曼哈顿艺术家的聚集地要被无情拆除，那个小岛将会逐渐变成一桩生意，商业冒险——借临近文化的便利而变成一个办公大楼，对此，除了艺术家租户协会（Artists Tenants Association）暂时而有限的抗议外，艺术家方面从未有也并未做出明显的回应，而协会也还是想融入高速发展的社会。

我知道在美国没有什么职业比艺术评论更无意义更没有效率性了。

在50年代的艺术学校，年轻人被鼓励要经常使用一把沉重的大画刷，将所有的表层都进行涂抹，将锈迹斑斑的东西涂到锈迹斑斑的东西上面，一层层，反反复复涂抹。这是一种混乱失序的漫不经心。提倡的是针对复杂的空间所做的感情姿态。可以期待一定的激情以确保结果的呈现——几乎都是结果。今天，对一个简单阐述（雕塑）接受之后，一个人的展览事宜，比起以前更容易被操作，而不是受到普遍质疑。你也没必要再去惩罚橡木槌和凿子，或用乙炔火把去破坏金属架或将胶

合板沉浸入环氧树脂颜料，简言之，就是去了解当代雕塑的交易。

任何五金商店里的东西都可以提供足够的展览材料，从而满足生意最好的商业画廊的季节之需。

人们的提议挑战了公众对艺术的期待（甚至是艺术的存在）。在杜尚（Duchamp）的引导下，质问艺术是否存在已经发展成一个知识分子的姿态。它正虚饰着自我，对同行而言，并没有太多价值。

关于作为“60年代情感”的不明确的观念的假设性存在，我无法做出具体的回应。我的韦伯斯特大学词典并没有将“感性”和“艺术”联系起来。它最近的指涉对我而言是：“情感中被提炼的那部分敏感度和品味，对同情力具有独特的反应。”

关于1966年5月17日的“绿色穿过绿色”[给缺少绿色的皮特·蒙德里安（Piet Mondrian）]：

这个房间包括两个分开的障碍物通道，里面是绿色的荧光，将彼此随意分开，每一个的水平高度都不一样。

任何一个渠道的长度都是可变的——受到墙围的束缚。

全部用的是绿色，因为在这种程度下绿色是很愉悦的，作为荧光是很出彩的，在整个屏障里也很柔和。

亲爱的 ____ 女士：

从你关于“基本结构”（Primary Structures）展览的文字里，我理解你并不喜欢被信息和思想“严重负载”；所以，我用了一个震颤派的赞美诗，来应对你的“对极简主义艺术的炮轰”：

“简单的球体”
我的兄弟姐妹们
我已经获得了简单的小小球体
我那受庇荫的詹姆斯父亲将它们给了我
你想要一些吗？它们可令你感到自由
亨利B，1843年10月10日。

（署名）

如你所知，艺术家通常不愿让他们的创作构思被直言不讳的批评所束缚住，他们认为这样会在作品面世之前（甚至之后），束缚思考的过程和作品本身的存在。

艺术家回避嘴上的花言巧语。真诚之后他们的疼痛通常产生类似“严肃”艺术

家的坏品味幽默症状。每个人都学着嫌弃那些在烟熏雾缭和劣质啤酒中，高声地谈论着自己的艺术的真性情之人，已经是十年前的事了。

亲爱的 ________，

我得说我可从来没遇见过一个比你更完整更优秀的艺术家了。

快快恢复元气吧。

索尼娅和我希望你能到我们在斯科菲尔德岭的新家看看，要是有可能的话。

请接受我和索尼娅最真挚的敬意和祝福。

李白曾说过，我几乎无法自圆其说。疲劳包围了我游移的笔尖。

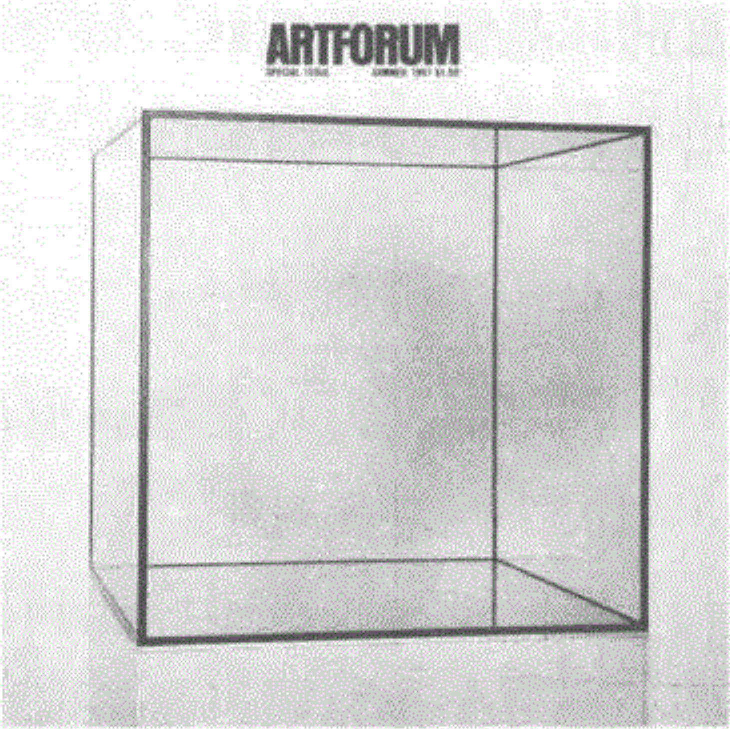
（王丹华　译）

1967年6月刊

艺术与物性

ART AND OBJECTHOOD

迈克尔·弗雷德（Michael Fried）



导读

关键词：极简艺术、实在主义艺术、在场性、剧场性、包容性、主客体

迈克尔·弗雷德（1933—　）：美国诗人、艺术史家、艺术批评家和文学批评家。迈克尔·弗雷德长年从事对现代主义、抽象、现实主义、剧场性（theatricality）、物性（objecthood）、呈现性（embodiedness）以及日常性的探索。弗雷德曾就读于普林斯顿大学和哈佛大学，是牛津大学的罗德学者（Rhodes Scholar）。他现在是约翰·霍普金斯大学人文和艺术史学院的教授。

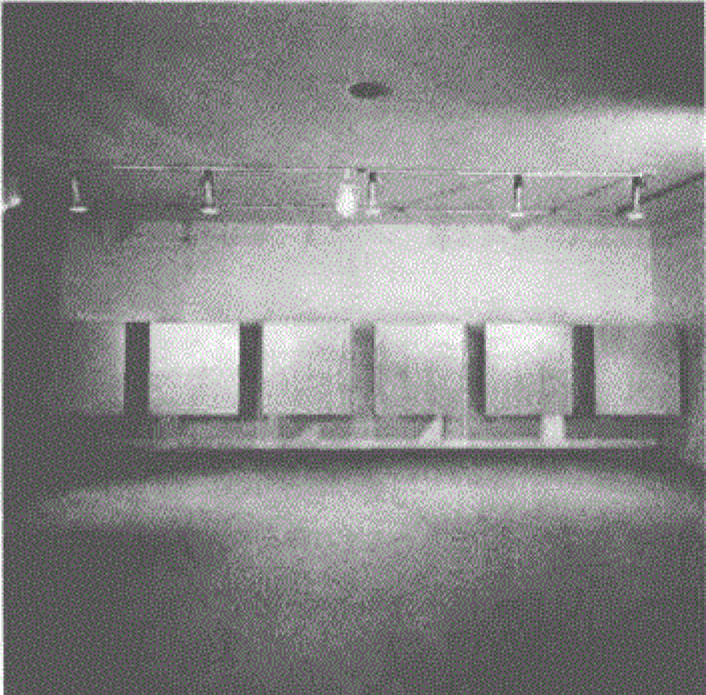
在普林斯顿就读本科期间，弗雷德经常与艺术批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）一同参观画廊，接触最新的艺术。弗雷德承认格林伯格是其导师。1965年，弗雷德开始为《艺术论坛》杂志撰写文章，次年成为特约编辑。两年后的1967年，他因论文《艺术与物性》而成名，这也是他最广为人知的一篇论文。文章中，弗雷德认为极简主义艺术关注对观者视觉上的吸引力，使得艺术作品无法与人对世界的一般经验区别开来。在这个意义上，极简主义直接反抗了现代主义，后者关注艺术作品的关系属性。极简主义（或者按弗雷德所谓的"实在主义"）提供了一种"剧场性"或"在场"（presence）而非"在场性"（presentness）。这篇论文无意间为极简主义建立了理论基础，使其成为一个以新的现象学经验模式为基础的艺术运动。弗雷德对极简主义的批评并没有影响到这篇文章的广泛普及。1970年以后，他很少撰写评论，而是集中在美术史研究生涯上。

弗雷德后期的著作发展了艺术史前一阶段中的剧场性概念，其中包括1990年对库尔贝的研究、1996年对马奈的研究，以及2002年对阿道夫·门采尔（Adolf Menzel）的研究。

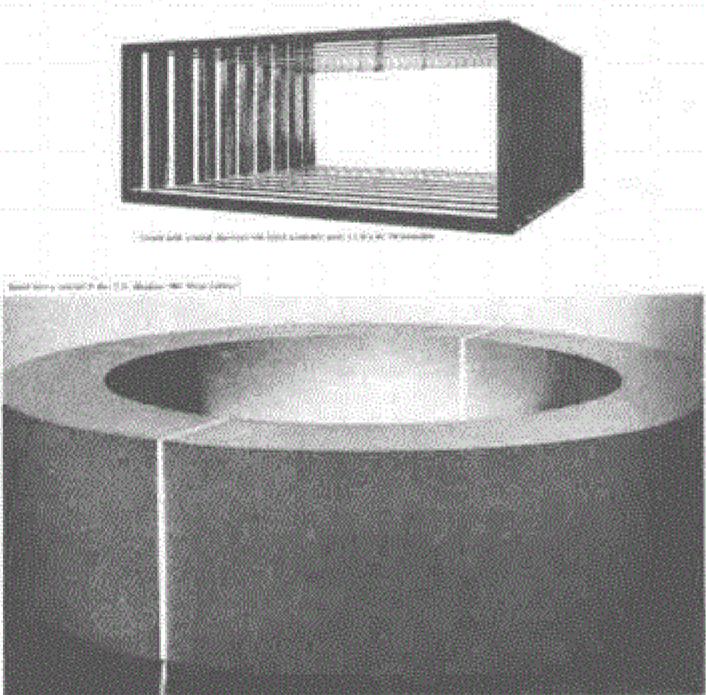
ART AND OBJECTHOOD

MICHAEL FRIED

12



13



14

爱德华兹的日记经常探索、考验他很少允许发表的沉思；假如所有的世界都被消灭，他写道……一个新世界将重新创建，尽管它在任何一个方面都将与眼下这个世界一样存在下去，但是新世界仍然会有所不同。因此，由于存在着连续性，亦即存在着时间，“我确信，世界每一秒都在更新；万物的存在瞬间消逝，瞬间更新”。不变的信念是，“我们每一秒都能看到上帝存在的同一个证据，正如我们应当看到的那样，假如我们看到过他最初的创世的话”。

——佩里·密勒：《乔纳森·爱德华兹》[1]

一

以极简艺术、初级艺术、基本结构与特殊物品等等说法而著称的事业，主要是意识形态的（ideological）。这种意识形态的事业想要宣布并占据一个立场——这个立场可以用语言加以表述，事实上它的某些主要实践者也确实已经这么表述过了。如果说，这个立场一方面让它区别于现代主义绘画与雕塑，那么，另一方面，则还标出了极简艺术——或者，我更喜欢称之为实在主义（literalist）艺术——与波普艺术或光效应艺术之间的重要差异。从一开始，实在主义艺术就已经不单单是趣味史上的一个插曲。毋宁说它属于感受力的历史——几乎是感受力的自然史，而且它不是一个孤立的插曲，而是一种一般而又普遍的状况的表现。它的严肃性得到以下事实的担保：正是在与现代主义绘画和现代主义雕塑的关系中，实在主义艺术才得以定义或确定它渴望占有的立场。（我以为，这就是它所宣布的东西称得上是一种立场的理由。）具体说来，实在主义艺术将它自己构想为既非现代主义绘画，亦非现代主义雕塑；相反，它是靠了对这两者特殊的保留，或者更糟糕，是靠了有关这两者的东西，来获得动机的；它渴望取代它们，尽管也许不那么确切，或者不那么急切。但是，在任何情况下，它都想要基于一个立足点将自己确立为一种独立的艺术，与两者可以平起平坐。

实在主义者对绘画的反对主要建立在两个理由之上：几乎所有绘画的关系特征，以及绘画错觉的无所不在——这确是不可逃避的。在唐纳德·贾德（Donald Judd）看来：

> 当你开始协调各个部分时，首先你会假定你拥有一个模糊的整体——画布的矩形——和确定的各个部分，这完全乱套了，因为你应该先有一个确定的整体而不是部分，或者很少的部分。[2]

正如在晚近的现代主义绘画中所表现的那样，你越是强调基底的形状，形势就变得越糟糕：

> 位于矩形内部的各个元素是粗略的、简单的，与矩形有着紧密的联系。各种形状与表面

> 只是那些能从内部令人可信地出现的东西，并且处在一个矩形的平面上。画面上的各个局部数量并不多，而且是如此适应整幅画的统一，以至于不再是通常意义上的局部了。一幅画几乎就是一个现实，一样东西，而不是一组现实与参照物的不可定义的数字。这个整一的东西在以往的绘画中压倒一切。它还将矩形确立为确定的形式；它不再是一个相对中立的边界。一种形式只能以这样几种方式加以运用。矩形的平面被赋予了一种生命跨度。为了强调矩形，人们就需要简洁性，而这就限制了在它内部做出安排的可能性。

在这里，绘画被看作一门已接近山穷水尽的艺术，一门对基本问题——如何组织画面——的可接受的解决方案的范围受到严格限制的艺术。从实在主义的观点看，运用其他形状而不是矩形的基底只能延长这一痛苦。最显而易见的回应就是放弃在单个平面上工作，转而采用三维形式。而这就更加自动地

> 抛弃了错觉主义及实在空间的问题，记号与色彩中的空间以及围绕着记号与色彩的空间——亦即放弃了欧洲艺术最明显的、最要不得的遗产。绘画的某些限制就不再存在。你想要它多有力，一件作品就可以多有力。真实空间从本质上说要比扁平平面上画出来的空间有力得多、特殊得多。

实在主义者对于雕塑的态度更为暧昧。比如，贾德似乎将他称为特殊物品的东西，想象为不同于雕塑的东西。而罗伯特·莫里斯（Robert Morris）则将他自己确定无疑的实在主义作品构想为由弗拉基米尔·塔特林（Valdimir Tatlin）、亚历山大·罗德琴柯（Aleksandr Rodchenko）、瑙姆·加博（Naum Gabo）、安托万·佩夫斯纳（Antoine Pevsner）及乔治·范腾盖洛（Georges Vantongerloo）所奠定的那个已经失效了的构成主义雕塑传统的恢复。不过，这样那样的不同跟贾德与莫里斯共同的观点一比，就显得无关紧要了。首先，他们反对雕塑，跟大多数绘画一样，是“一部分一部分地，而且，是构成的”，其中“某些特殊的因素……与整体相分离，并因此在作品中确立各种关系”。[他们会将大卫·史密斯（David Smith）、安东尼·卡洛（Anthony Caro）的作品纳入这种描述所说的雕塑中。] 值得一提的是，大多数雕塑的“一部分接着一部分”及其“各种关系”的特征，被贾德跟他称之为拟人化（anthropomorphism）的东西联系起来：“一根横杆向外戳；一块铁片追随着某种姿势；加在一起就成了一个自然主义和拟人化的形象。空间也会呼应之。”以这种“多部分的、弯弯曲曲的”雕塑作对比，贾德与莫里斯强调那种整全的、单一的和不可分的东西的价值——亦即强调一件作品尽可能地成为“一件东西”，一个单一的“特殊物品”。莫里斯对“运用强有力的结构或单一的形式以避免可分性”投入了相当可观的精力；而贾德则主要对那种整全性感兴趣，这种整全性可以通过相同单元的重复来实现。秩序在他的作品里起作用，正如有一次他在评论弗兰克·史特拉的条纹画时所说的那样，“只是秩序，比如连续性的秩序，一个接着另一



15



16

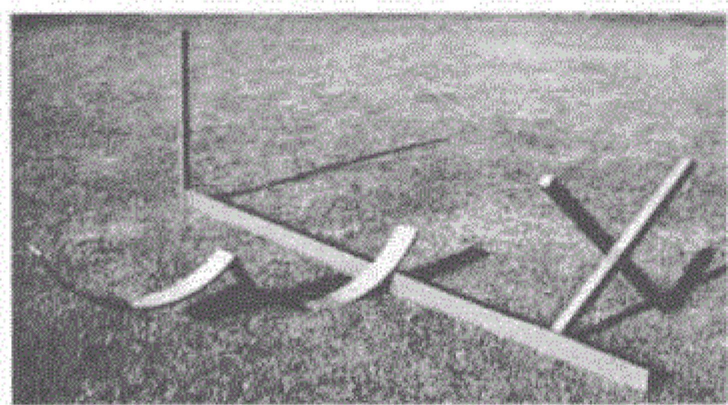
个的那种秩序”。然而，对贾德与莫里斯来说，关键的因素却是形状（shape）。莫里斯的“单一形状”是多面体，除了被当作单个形状来加以看待外，不可能被当作任何别的东西来加以看待：其结构干脆就是“永恒的、人人皆知的形状”。而形状本身，在他的系统里，成了“最重要的雕塑价值”。同样，在谈到他自己的作品时，贾德评论道：

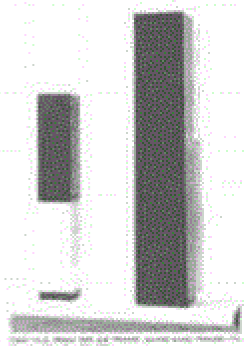
> 最大的问题是，任何不是绝对一清二楚的形状都会以某种方式拥有各个部件。问题是要管用，又能做不同的东西，又不打破一件东西的整体性。对我来说，带有黄铜和五条垂直线的那件，说到底就是那形状。

形状即物品：不管怎么说，能确保对象的整全性的东西就是形状的单一性。我相信，正是对形状的这种强调，解释了观看者对它的印象；许多批评家都已经指出，贾德与莫里斯的作品即空洞（hollow）。

二

形状在过去数年里最重要的绘画中也处于中心地位。在最近的几篇文章里，我都试图表明，在肯尼思·诺兰德（Kenneth Noland）、朱尔斯·奥列茨基（Jules Olitski）与史特拉的作品里，作为物品的一种根本特质的形状，与作为绘画媒介的形状之间的斗争，是如何逐渐出现的。[3] 大致说来，一幅既定绘画的成功还是失败，已经取决于它将它当作形状来加以保持，自我彰显，让人信服的能力。也就是说，某种意义上避免或规避它是否会这样做的问题。奥列茨基的早期喷漆画是绘画保持为形状或者未能保持为形状的最典型的例子。而在他更为晚近的画中，还有在诺兰德与史特拉晚近的最好作品里，一幅既定的画要被保持为形状的要求，以各种不同的方式被避免了或规避了。这一冲突的要害之处在于，刚才提到的绘画或物品是在经验的意义上被当作绘画，还是被当作物品；在它们面对它们要被当作形状来加以把握的要求时，又是什么决定了它们作为绘画的身份。否则的话，它们就只能被当作物品。这一点可以用以下说法加以总结：现代主义绘画已经发现了它的律令，即它击溃或是悬搁了它自身的物性，这一事业的关键因素就是形状，只不过这一形状必





17

须属于绘画——它必须是绘画的，而不是，或者不仅仅是，实在的。而实在主义艺术则将赌注全部押在了作为物品的既定特质的形状上，如果还不能说作为某种物品本身的话。它并不寻求击溃或悬搁它自身的物性，相反，它要发现并突显这种物性。

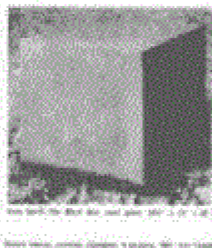
在其论文《雕塑的近况》(*Recentness of Sculpture*)中，克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)讨论了在场(presence)的效果，从一开始，它就与实在主义作品联系在一起。[4]它是在与安妮·特吕特(Anne Truitt)的作品联系在一起的语境中说的，格林伯格认为这位艺术家领先于实在主义者(他称他们是极简主义者)：

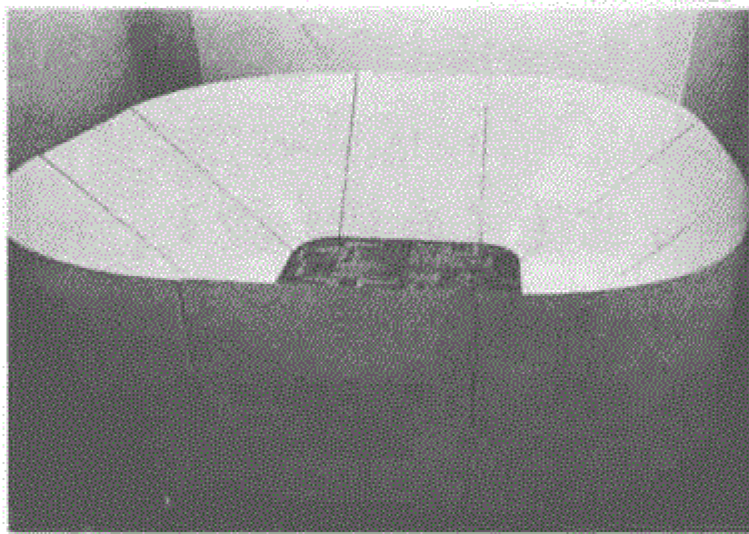
> 特吕特的艺术确实与非艺术(non-art)的外貌调情，她1963年的展览是第一个我在其中注意到这一外貌是如何能够带来一种在场效果的展览。这种靠尺寸大小来获得的在场，是外在于审美的，我早就明白。这种靠非艺术的外貌来获得的在场，同样是外在于审美的，我却一直不知道。特吕特的雕塑拥有这种在场，但并不隐藏在它的背后。雕塑可以隐藏在它背后——正如绘画那样——我只是在反复接触到极简艺术品以后才发现：贾德、莫里斯、卡尔·安德烈(Carl André)、史坦纳(Steiner)、某些但不是全部的史密森(Smithson)、某些但不是全部的勒维特(LeWitt)。极简艺术也可以隐藏在它作为尺寸的在场背后：我想到了布莱登(Bladen)(尽管我不敢肯定他是不是一位合格的极简主义者)，还有刚才提到的那些艺术家当中的一些。[5]

在场可以靠尺寸或非艺术的外貌带来。而且，非艺术在今天的意思，以及在数年前的意思，是十分特殊的。在《抽象表现主义之后》(*After Abstract Expressionism*)一文里，格林伯格写道："一张展开的或被钉起来的画布早已作为一幅画存在——尽管并不必然作为一幅成功的画。"[6]因此，正如他在《雕塑的近况》一文中所说，"非艺术的外貌对于绘画来说已经不再可利用"。事实上，"艺术与非艺术之间的边界必须从三维中去寻找，必须从雕塑中，从所有不是艺术的物质的东西中去寻找"[7]。格林伯格接着说：

> 机械的外表如今已为人们抛弃了，因为它在走向非艺术的外貌方面还走得不够远，这种外貌被假定为一种能提供眼睛最起码的"兴趣"点的"呆滞"表情——不像机械的外表，相比之下，机械的外表显得颇有艺术气了［当我想到丁格里(Tinguely)时，我就会同意这种说法］。当然，不管物品有多么简单，总还是存在着表面、轮廓与空间间隔之间的关系与交互关系。极简艺术作为艺术是可读的，就像今天的几乎一切东西一样——包括一扇门、一张桌子，或是一张白纸……然而，一种接近非艺术条件的艺术，在眼下这一刻似乎还不能被想象

出来，或被构想出来。[8]




18

这一语境中的“非艺术的条件”的意思，就是我称之为物性的东西。在眼下这样的条件下，物性本身仿佛就能担保某种东西的身份，如果说不是作为非艺术的话，至少作为既非绘画也非雕塑的东西；或者，仿佛一件艺术品——更确切地说，一幅现代主义绘画或雕塑——在某个根本的方面则不是一个物品。

无论如何，在实在主义对物性的支持——它似乎完全是以其自身的权利而成为艺术的——与现代主义绘画通过形状的媒介来击溃或悬搁它自身的物性这一自我强加的律令之间，存在着尖锐的对立。事实上，从最近的现代主义绘画的角度来看，实在主义的立场表现出了不仅异化于它自身，而且还是作为它自身的反题的感受力：从那样的角度看，艺术的要求与物性的条件，仿佛是直接相冲突的。

因此，问题产生了：如果从晚近的现代主义绘画的角度看，实在主义者所凸显与实体化的物性究竟是什么，它又是如何使其成为艺术的反题的？

三

我想提出的答案是：实在主义之支持物性只不过是对新型剧场的一种追求罢了，而剧场如今已成为艺术的否定。

实在主义的感受力是剧场化的，因为，首先它关注观看者遭遇实在主义作品的实际环境。莫里斯明明白白地说出了这一点。在过去的艺术中“从作品中得到的东西，严格地位于作品内部”，而对实在主义艺术的经验则是对一个一定情境中的对象的经验——而这种情境，就其定义而言，就包括观看者在内：

> 较好的新作品将关系带出作品，使这种关系成为空间、光线与观看者视域的一种功能。物品只是新美学中的术语之一。某种意义上它更具反思性质，因为由于作品比先前的作品更加强有力，带有大量内部关系，人们就能注意到自己存在于与作品相同的空间里。人们比以往更清醒地意识到，他自己正在确立诸种关系，当他从各个不同的位置，在不断变化着的光线与空间脉络的条件下，去把握对象的时候。

莫里斯相信，这种意识又为“恒久的、已知形状的力量，为格式塔的力量”所强化，正是在这种力量的映衬下，从不同角度看到的现象才不断地得到比较。它还

为许多实在主义作品的巨大尺寸所强化：

> 对尺寸的意识乃是在某人的身体大小与客体（物品）大小之间不断进行比较的效应。主体与客体（物品）之间的空间也在这种比较中得到暗示。

客体（物品）越大，我们就越是被迫保持与它的距离：

> 正是我们的身体与空间中的客体这种必要的、更大的距离（为了看到它的全部），产生了这种非个人的或公共的模式（这是莫里斯所宣扬的）。但是，也正是这种介于客体与主体之间的距离，确立了一种更为广泛的情境，因为身体的参与成了必要。

莫里斯的说法“非个人的或公共的模式”之剧场性似乎是显而易见的：巨大的尺寸，加上非关系性的、单一性的特征，推开了观看者——不仅仅是在身体上，而且也是在心理上拉开了与观众的距离。人们也许会说，恰恰是这种推开使得观看者成为一个主体，使刚才所说的那类作品……成为一个客体（或物品）。但是，这并不是说，作品越大，它的“公共”特征就越牢靠；相反，“超过了一定的尺寸，客体可以变得过于强大，巨大的尺寸就成了一种负担”。莫里斯想要通过物性来获得在场，而这需要一定程度的规模，却不是通过单纯的尺寸可以做到的。不过，他还注意到，其中的差别绝不是固定不变的：

> 从它的方盒子形状的角度看，也从不同大小与比例的展厅可以对客体—主体关系所产生的压缩效果的角度看，展厅的空间本身就是一个结构性因素。展厅的空间变得如此重要，这并不是说一种环境就此确立了。全部的空间由于客体（或物品）的在场而以某种人们想要的方式得到改变。这不是被控制，既不是在为物品的聚集所归序的意义上被控制，也不是在包围着观看者的空间的某些形状所安排的意义上被控制。

是客体（或物品），而不是观看者，必须待在情境中心或焦点上，不过情境本身却隶属于观看者——那是他的情境。或者，正如莫里斯评论过的那样：“我想强调事物与人待在空间里，而不是……人在空间里，然后为事物所包围。”这再一次表明，这两种状态之间的差异是不清楚的或难于区分的：毕竟，人们总是为事物所包围。不过，实在主义作品必须面对观看者——人们也许会说，它们必须被置于他的空间，而且还必须以他的方式。莫里斯坚持认为，这绝不表示

> 对物品本身不感兴趣。而是，现在的关切更多的是针对……整个情境的控制。控制是必要的，如果说物品、光线、空间、身体的变化要发挥作用的话。物品本身并没有变得不重要。它只是变得不那么妄自尊大罢了。

我认为，值得一提的“整个情境”其实是指：所有情境——似乎包括观看者的身体。在他的视域里没有任何东西——没有任何他以任何方式注意到的东西——可以宣布与情境无关，也因此与刚才说到的那种体验无关。相反，要想感知一事物，就得将该事物当作整个情境的一部分来加以感知。每一种东西都起作用——不是作为物品的一部分，而是作为情境的一部分，而它的物性正是在这一情境中得以确立的，至少也是部分地建立在这一情境之上的。

四

而且，格林伯格第一个加以分析的实在主义艺术的在场，基本上是一种剧场的效果或品质——一种舞台的在场。这不仅仅是实在主义作品的那种炫耀，不仅仅是实在主义作品常见的那种攻击性的效应，而且还是那种作品要从观看者中强行夺取的特殊共谋关系的效应。当某物要求观看者将它考虑在内，他要严肃地等待它——以及当这种要求的满足只能存在于人们对作品的关注，并且，不妨这么说，人们做出相应的行动时，某物就被认为拥有在场。（某些严肃性的模式被作品本身向观看者关闭，也就是由刚刚过去的最佳的绘画与雕塑所确立起来的那种严肃性的模式。但是，当然啦，那些模式几乎不是大多数人感到舒适的模式，或者甚至是他们能够容忍的严肃性。）在这里，被刚才说到的作品推开的体验似乎再次成了关键：观看者知道他自己作为主体，站在与墙上或地板上的不动感情的客体那不确定的、未完成的——以及轻松的——关系之中。事实上，我认为，被这样的客体推开与被另一个人沉默的在场推开，或推搡，并非完全不同；突然遭遇实在主义物品的体验——例如，在某个幽暗的房间里——可以以这种方式变得非常令人不安，至少在短时间内会如此。

有三个理由说明事情何以至此。第一，许多实在主义作品的尺寸，正如莫里斯的说法所暗示的，与人体的尺寸可以做非常相近的对比。在这一语境里，托尼·史密斯（Tony Smith）对有关他的六英尺大的立方体《死亡》（*Die*，1962）的问题的回答，颇有启发性：

> 问：为什么你不把它做得更大些，让它在观众眼前可怕地出现？
> 答：我不是在做纪念碑。
> 问：那么，为什么不把它做得更小些，好让观众从头顶上观察它？
> 答：我不是在做一个物品。[9]

有一种描述史密斯正在做的东西的方式，也许是某种类似代用人物的东西——也就是说，某种人像雕塑。［这种解读可以在史密斯的另一件作品《黑盒子》（*The Black Box*，1963—1965）的照片的一段说明文字中找到根据。这段文字发表于1967年12月

的《艺术论坛》上，在那里，小萨缪尔·瓦格斯塔夫（Samuel Wagstaff, Jr.），据说经艺术家认可，这样写道："人们可以看到作品的底部微不足道，这就使它不像建筑物或纪念碑，也远离了雕塑。"事实上，所谓微不足道的东西，是一个极小的基座，因此强化了该作品的人像雕塑般的特征。］第二，从最接近于实在主义所说的非关系的、单一的、整全的理想的角度看，日常生活经验中所能遭遇到这样的现实或存在物就是他人。同样地，实在主义者对对称的偏爱，总的来说对某种秩序（某种"单纯秩序……一物接着另一物的那种秩序"）的偏好，不是植根于，正如贾德似乎相信的那样，一种新的哲学和科学原理之上（不管他所认为的这些原理是什么），而是植根于自然之上。第三，大多数实在主义作品的明显的空洞无物——有一种内部的特征——几乎是明目张胆的拟人化。正如许多评论者已经赞美过的那样，仿佛刚才所说的作品拥有一种内在的，甚至是秘密的生命——这种效果或许最明显地体现在莫里斯的《无题》（*Untitled*, 1965）中：这是两个由半圆构成的戒指般的圆环，从两个半圆对接处的狭隘缝隙里射出荧光。托尼·史密斯也在同样精神实质的意义上说过："我对事物令人费解和神秘莫测的方面感兴趣。"[10] 他还说过这样的话，经常被人引用：

> 我对风动的结构越来越感兴趣。在这些结构中，所有的物质都处于紧张之中。不过，是形式的特征吸引了我。来自这种结构的生物形态的形式对我来说拥有某种梦幻般的品质，至少像人们所说的那种美国梦的类型。

史密斯对风动结构感兴趣，似乎令人惊讶，不过这既与他的作品，也与实在主义的一般感受力相吻合。风动的结构可以被描述为一种极度空洞——它们并非"冷酷无情的坚固的体块"（莫里斯语）的事实是需要不断坚持的，而不是理所当然的。我认为，它揭示了某种东西，说明了空洞性在实在主义艺术中意味着什么，即作为其结果的形式乃是"生物形态的"。

五

因此，我是说，某种或明或暗的自然主义，事实上是拟人主义，位于实在主义理论与实践的核心。在场的概念说明了一切，尽管很少像在托尼·史密斯的陈述中那样直白："我并不认为它们（亦即他'总是'制作的雕塑——弗雷德按）是雕塑，而是某种东西的在场。"或明或暗的拟人主义一直如此严重，以至于实在主义者本人，正如我们已经看到的那样，已经毫无顾忌地将他们所反对的现代主义艺术，比如说，大卫·史密斯、安东尼·卡洛的雕塑，刻画为拟人的——这一刻画，本来蛮有想象力的，却刚刚被解除了武装。然而，出于同样的原因，实在主义作品的毛病不在于它是拟人的，而是它的意义，还有它隐藏着的拟人主义是无

可救药地剧场化的。[并不是所有实在主义作品都躲在拟人主义背后或隐藏在拟人主义面具后；像迈克尔·史坦纳（Michael Steiner）之类的次要人物的作品袖子上总是带着拟人主义的标签。]我正在提出的关键性差异，在于从根本上说属于剧场化的作品与不属于剧场化的作品之间。正是剧场性，不管他们之间的差异有多大，将罗纳尔德·布莱登（Ronald Bladen）与罗伯特·格罗斯万诺（Robert Grosvenor）之类的艺术家[11]——他俩都允许“巨大的规模（成为）负担”（莫里斯语）——与其他更有节制的人物如贾德、莫里斯、卡尔·安德烈、约翰·麦克库莱肯（John McCracken）、索尔·勒维特，以及托尼·史密斯——尽管他的有些作品尺寸不大——联系起来。[12]正是对剧场的兴趣，尽管没有明确地采用这个名称，实在主义的意识形态不仅拒斥了现代主义绘画，而且，至少在实在主义晚近最杰出的实践者们那里，也拒斥了现代主义雕塑。

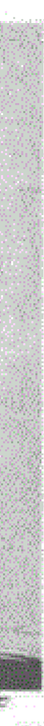
在这样的语境中，托尼·史密斯有一段描写在未完工的新泽西州收费公路上夜行的文字，读来令人震撼：

> 50年代的第一或第二个年头，我在库珀联合学校（Cooper Union）教书，有人告诉我如何绕上新泽西州未完工的高速公路。我带了三个学生，从梅德斯（Meadows）的某处前往新布伦斯威克（New Brunswick）。那夜很黑，除了漆黑的道路沿着一望无际的风景向前曼延外——远处有山峦环绕，时不时地出现一些堆垛、高塔、浓烟和彩色灯光——没有路灯，也没有路肩的标记，没有路道线，也没有栏杆，什么都没有。这趟夜行是一个富有启示意义的体验。这条路以及风景中的大多数东西都是人造的，但它却无法被称为一件艺术品。另一方面，它却给了我艺术所无法给我的东西。起初，我不知道那是什么，但其后的结果则是将我从关于艺术的许多成见中解放出来。这似乎表明，还有一种现实，迄今为止从来没有在艺术中得到过表达。
>
> 那天在路上的体验是某种被筹划的东西，只不过尚不为社会所认识而已。我心想，应该清楚的是，那就是艺术的终结。打那以后，大多数绘画看上去还是像模像样的绘画。你没有办法给它加上框，只能体验它。后来，我在欧洲发现了一些被遗弃的机场跑道——被遗弃的作品，被遗弃的超现实主义风景，某种与任何功能都无关的东西，某种没有传统的人造世界。没有文化先例的人造风景的概念在我身上降临。纽伦堡（Nuremberg）有一大片操场，大得足以容纳200万人。整个区域都由高高的堤坝与塔楼合围。有一条由16英寸高的水泥台阶构成的通道，一个台阶接着一个，延伸一英里以上。

那晚史密斯得到的启示似乎是绘画之为绘画的性质——人们也许会说，甚至是艺术的惯例性质。而史密斯似乎已经弄懂的并不是艺术本质的揭示，而是宣布它的终结。与没有标志、没有灯光、

没有完工的高速公路相比——更确切地说，与坐在一辆车子里旅行，从而体验到的高速公路相比——艺术似乎令史密斯感到震惊：它不可思议地渺小（“今天的所有艺术都只不过是邮票艺术罢了”，他曾这样说道）、有局限、循规蹈矩。他似乎已经感到，没有办法给他对高速公路的体验“加上画框”，没有办法用艺术的术语来理解这种体验，来制作艺术，至少是到那时为止的那种艺术。毋宁说，“你只能体验它”——正如事实上发生的那样，你也只能体验它。（只有体验本身是重要的。）没有任何迹象表明这是成问题的。这种体验很显然被史密斯认为是对人人都有效的，不仅在原则上有效，而且在事实上也有效。而人们是否真能体验到的问题则根本没有提起。这更对史密斯的胃口，这一点可见于他对勒·柯布西耶（Le Corbusier）的赞美，他认为勒·柯布西耶比米开朗琪罗（Michelangelo）“更有效”：“对位于昌迪加尔的高级法院大楼（the High Court Building at Chandigarh）直接的、原初的体验，就像西南的普韦布洛人（Pueblos，某个印第安人部落——译者按）对令人着迷的悬崖峭壁的体验一样。那是人人都能领会的东西。”我认为，几乎用不着啰唆，现代艺术的有效性不是那种类型的有效性，而人们对于独特的现代作品的信念的正当性或相关性，一种始于人们对作品本身的体验，也终于对作品本身的体验的信念，总是向问题开放的。

不过史密斯在高速公路上的体验究竟是什么？或者，换个提法，假如高速公路、机场跑道、操场，不是艺术品，那么它们又是什么？——假如不是空荡荡的，或是“被遗弃了”，这究竟是一种什么样的情境？如果史密斯的体验不是对我一直称之为剧场的东西的体验，又是什么体验？高速公路、机场跑道、操场似乎揭示了实在主义艺术的剧场特征，只是没有物品而已，也就是说，没有艺术本身而已——似乎只有在室内时才需要物品[13]（或者，也许在任何情况下都不需要如此走极端）。不妨这么说，在上述任何一种情况下，物品都被某种东西所取代：比如，在高速公路上，被道路的不断延伸所取代，同时也被不断后退的漆黑一片的道路所取代。对高速公路本身的感觉成了某种无比巨大的、被遗弃的、被抛弃的东西，只为史密斯一人及其车里的同伙们而存在……最后一点非常重要。一方面，高速公路、机场跑道、操场不属于任何人；另一方面，由史密斯的在场而确立的情境则在任何一种情况下都会被感觉是属于他的。而且，在任何一种情形下，可以无休止地进行下去，这一点也绝对重要。取代物品的东西——跟封闭室内的物品



一样能推开或孤立观看者的东西，能让他成为一个主体的东西——首先是路径或道路或透视的无休无止或无物品性。正是这种明确性，也就是说，这种能够将体验呈现为从外部（在高速公路上是从汽车外部）直接针对他而产生的那种体验的纯粹持续性，同时也使他成为一个主体——使他成为主体——并将这种体验本身确立为某种类似于对一个物品，或更确切说对物性的体验。无怪乎莫里斯对如何将实在主义作品置于室外的沉思，仍然是高度不确定的原因：

> 何不将作品放在室外，继续改变其条件？一种真实的需求注定将允许这下一步变成一个实践问题。像建筑一般被设计出来的雕塑公园，不是答案，对方盒子建筑形式外的作品的替代，同样也不是答案。理想地说，这是一个没有建筑作为其背景与参照的空间，它会提供不同的工作条件。

除非这样的作品被安置在一个完全自然的环境里，而莫里斯似乎并没有宣传这一点，否则某种人造而又并非完全建筑式的东西，就得被建构出来。史密斯的话似乎暗示着，一种安置越是有效——即作为剧场越是有效——作品本身就变得越是多余。

六

史密斯对他在高速公路上的体验的解释，见证了剧场对艺术根深蒂固的厌恶，但恰恰在物品的缺席，以及在取而代之的事物中，它揭示了或许可以被称为物性的剧场性的东西。然而，同样地，现代主义绘画击溃或悬搁其物性的律令，究其本质而言就是它击溃或悬搁剧场的律令。而这就意味着，在剧场与现代主义绘画、剧场性与绘画性之间，存在着一场正在进行的战争——尽管实在主义明确地拒斥现代主义绘画和雕塑，它却主要不是一场有计划的和意识形态的战争，而是一场有关经验、信念与感受力的战争。（例如，是一种特别的体验促使史密斯形成了他的信念：绘画，以及诸如此类的艺术，都已经完结。）

这一冲突的顽固与明显的不可调和性还是某种新事物。我先前曾说过，物性成为现代绘画内部的一个主题，只是最近几年的事。但是，这却不是说，在眼下的形势出现之前，绘画或雕塑就此而言只是物品而已。我认为，说它们干脆不是物品，也许更接近真相。[14]将艺术品仅仅视为物品的风险，甚至是可能性，都是不存在的。而这种可能性 1960 年前后开始出现，这一事实主要是现代主义绘画内部发展的结果。宽泛地讲，某些高级绘画似乎越是可被同化于物品，马奈以来的整个绘画史似乎就越容易被理解为——我相信，这是虚妄的——存在于对其本质上的物性的不断（尽管从根本上说还是不充分的）揭示中[15]，现代主义绘画通过强调其形状的媒介来击溃或悬搁它自身的物性，从而明确表达其惯例本质——特别是其绘画的

（pictorial）惯例本质——的需要，也就变得越来越紧迫。将现代主义绘画看作正在走向物性的观点，暗含在贾德的评论中："新的（亦即实在主义的——弗雷德按）作品，较之绘画，显然更像雕塑，但却更接近绘画"；正是在这样的观点中，实在主义的一般感受力才得到了奠定。因此，实在主义的感受力乃是对迫使现代主义绘画瓦解其物性的同一个发展过程的回应——更确切地说，是被当作不同过程的同一个过程，亦即，用剧场的术语来讲，靠了一种早已剧场化了的，早已（从最坏的角度说）被剧场腐蚀了或颠覆了的感受力。同样地，使得现代主义绘画被迫击溃或悬搁它自身的物性的东西，不仅仅是内在于它自己的发展过程，而且是同一个总的、无所不在的、带有传染性的，首先腐蚀了实在主义感受力的剧场性；正是在这种剧场性的控制中，刚才所说的发展过程——以及一般意义上的现代主义绘画——才被视为一种不令人注目的和不在场的剧场类型。正是打破这种控制的需求，使得物性成为现代主义绘画的一个主题。

物性也成了现代主义雕塑的一个主题。这一点是确实的，尽管事实上雕塑是三维的，能以一种不同于绘画的方式，既像日常生活中的物品，又像实在主义的作品。差不多十年前，克莱门特·格林伯格总结了他称之为一种新雕塑"风格"诞生的东西，该风格的大师无疑是大卫·史密斯。格林伯格是这么说的：

> 将实体彻底表现为视觉的，又将形式，不管是绘画的、雕塑的还是建筑的形式，都表现为周围空间的一部分——这使得反错觉主义周而复始。我们没有被给予事物的错觉，而是被给予事物状态的错觉：也就是说，物质是无实体的、无重量的，只像一个幻象一样存在。[16]

1960 年以来，这一发展被英国雕塑家安东尼·卡洛推向高潮，他的作品比大卫·史密斯的作品更加独特地拒斥观众从物性的角度来加以观看。我想说，安东尼·卡洛的一件典型雕塑是由工字型横梁、撑柱、圆柱体、长长的管子、金属片、钢丝网等东西交互而又纯粹的并置构成的，而不是由它们所形成的复合的物品组合起来的。一个元素与另一个元素之间的交互变化，而不是每个元素的同一性，构成这种雕塑的关键——当然，改变任何元素的同一性至少也会同样激烈地改变其安置方式。（每个元素的同一性某种意义上跟以下事实一样重要：正是一只手臂，或这只手臂，做出了一个特殊的姿势；或者说跟以下事实一样重要：正是这一词汇或这个音符，而不是另一个词汇或音符，出现在一个句子或一段旋律的一个特殊位置上。）每一个元素恰恰是通过它们的并置来彼此产生意义：正是在这个意义上，在这个与意义的概念不可分割地纠缠在一起的意义上，卡洛艺术中的每一件值得一看的事物，才处于其句子构造状态。在格林伯格看来，卡洛集中于句法构造，意在"强调抽象性，或与自然对象的强烈的不相似"。格林伯格继续评论道："没有任何别的雕塑家，在背离日常生活中可估量的事物的结构逻辑方面走得这么远。"[17] 然而，值得强调

的是，这不仅仅是卡洛雕塑的低姿态、开放性、并置性、封闭轮廓线及兴趣中心的缺席、含混等等的效验。毋宁说，它们通过模仿姿势的效验，而不是直接模仿姿势，从而击败了或者说缓和了物性；跟某些音乐与诗歌一样，它们是通过有关人类身体的知识，并且，通过人类身体如何创造意义的无数方式和方法，来为人们所掌握的。卡洛的雕塑似乎将这样的意义本质化了——仿佛我们的言行的意义可能性本身，就足以使他的雕塑成为可能。无须赘述，所有这一切使得卡洛的艺术成为反实在主义的、反剧场化的感受力的源泉。

物性在其中成为晚近最具野心的现代主义雕塑的一个主题，还有另一个更加笼统的方面，那就是色彩方面。这是一个巨大而又艰难的主题，在这里，我只能稍微提一下。简单地讲，色彩对现代主义雕塑来说成了问题，这不是因为人们意识到色彩是油漆上去的，而是因为一件既定雕塑作品的色彩，不管是油漆上去的，还是材料的自然状态所有的，都与其表面等同；鉴于一切物品都有表面，因此对雕塑表面的关注就暗示着它的物性——并因此有证实或缓和由光学性（在卡洛的作品中，还由它们的句法构造）所带来的物性瓦解的危险。我相信，正是在一语境中，人们应该看一看奥列茨基的近作《地瓜 45 号》（*Bunga 45*，1967）。《地瓜 45 号》是由约 15 到 20 根 10 英尺高的不同直径的金属管构成的，它们被直立地安放在一起，焊得紧紧的，然后喷上不同的色彩；主导的色调是黄色到橙色，不过作品的顶部与“后部”则遍布深色的玫瑰红，近看还可以看到斑点，甚至是稀薄的绿色与红色滴痕。一条相当宽阔的红色带被漆在作品的顶部，而一条狭窄得多的、由两种不同的蓝色组成的带子（一条在“前面”，一条在“后面”）则围着作品的底部。显然，《地瓜 45 号》与奥列茨基的喷绘，特别是那些过去的喷绘作品有着密切的联系，在那些作品里，他用油漆和画笔，就在或接近于基底的边界上工作。与此同时，它还远远超出了一种单纯制作或将他的绘画“翻译”成雕塑的尝试，也就是说，一种将表面——不妨这么说，将绘画的表面——确立为一种雕塑媒介的尝试。人们看到，管子的运用，每一根管子都不可避免地是扁平的——亦即，是扁平而经过碾压的——使得《地瓜 45 号》的表面更像一幅画的表面，而不像一个物品的表面：像一幅画，却既不像日常物品，也不像其他雕塑，《地瓜 45 号》的一切都成了表面。当然，宣布或确立这一表面的东西，就是色彩，是奥列茨基的喷绘色彩。

七

在这儿，我想做这样一个断言，我不能希望证明或证实这一点，但是，我却相信这一点：剧场与剧场性今天不仅正在与现代主义绘画（或现代主义绘画与雕塑）作战，而且还在与艺术本身作战——就不同的艺术可以被描述为现代主义的艺术而言，在与现代主义感受力本身作战。这一断言可以分为三个命题或主题：

1. 各种艺术的成功，甚至是其生存，越来越依赖它们战胜剧场的能力。这一点也许没有比剧场本身表现得更为明显了，在那里，战胜我称之为剧场的东西的需要，主要体现在确立一种与观众之间的截然不同的关系的需要上。[相关文本，当然是布莱希特（Brecht）与阿尔托（Artaud）的。][18] 因为剧场以一种不同于任何其他艺术的独特方式拥有观众——它是为观众而存在的；事实上，这一点正是现代主义感受力发现在剧场里通常无法忍受的东西。这里，值得注意的是，实在主义艺术也拥有观众，尽管是某个特殊的观众：这个观看者在一个情境——他将这一情境体验为他的手段——中面对实在主义作品，在某种重要的意义上说，这作品为他一个人而存在（尽管在那一刻他并不是唯一的观众）。声称实在主义感性追求“人人都能理解的东西”（史密斯语）的理想，同时声称实在主义作品诉诸唯一的观看者，这似乎是自相矛盾的。但这一自相矛盾只是表面上的。某人只需要走进安放实在主义作品的房间，就能成为那样一个观看者，那样一个观众——仿佛那作品一直在等待着他。由于实在主义作品依赖观看者，没有这样的观看者就是不完整的，因而它就一直在等待他。而一旦他走进房间，作品就固执地拒绝让他成为唯一者——也就是说，它就拒绝停止面对他、推开他、孤立他。（就这种面对是一种共同参与而言，这样的孤立就不再是真正的孤独了。）

正是对剧场的克服，使得现代主义感受力成为最令人激动的东西，也使得它成为我们时代的高级艺术的品质证明。然而，有一种艺术，就其性质而言，就是完全避免剧场的——它就是电影。[19] 这就解释了，何以电影（包括令人毛骨悚然的电影）一般而言也为现代主义感受力所接受，而除了最成功的绘画、雕塑、音乐与诗歌外，大多数这类作品都不为现代主义感受力所接受。因为影院避免成为剧场——它似乎天然如此——所以它就为正在与剧场和剧场性作战的感受力提供了受欢迎的和引人入胜的避难所。与此同时，这一避难所自动具有的、得到担保的特征——更确切地说乃是这个事实，即影院所提供的是避开剧场而非战胜剧场的避难所，是一种聚精会神而非确信——意味着电影，甚至在其最具实验性的形式中，也不是一种现代主义艺术。

2. 艺术走向剧场状态时便堕落了。剧场是一个将各种似乎分散的活动联系在一起的公分母，而这就使得这些活动从现代主义艺术的事业中明显地区分出来。这里，正如在别处一样，价值或水平的问题是关键。例如，在艾略特·卡特（Elliot Carter）与约翰·凯奇（John Cage）的音乐之间的品质，或者，在莫里斯·路易斯（Morris Louis）与罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）的绘画之间的品质，

看不出大的不同，这意味着真正的差异——首先是音乐与剧场之间的差异，其次是绘画与剧场之间的差异——已经被一个幻觉所取代：各种艺术之间的藩篱正在消失（凯奇与劳申伯格的作品一直被认为是相似的），各种艺术本身终于滑向了某种最终的、闭塞的、高度可喜的综合。而事实上，各门艺术从来没有像现在那样更明确地关注过构成它们各自本质的惯例。

3. 品质与价值的概念——就这些概念对艺术的重要性而言，还有艺术概念本身——只有在各门艺术中才有意义，或有充足的意义。而位于各门艺术之间的东西，便是剧场。我认为，实在主义者在其各种声明中纷纷避开价值或品质的主题，与此同时，对于他们的作品是否是艺术的问题，他们却显示了相当不确定的态度，这是别有意味的。将他们的事业描述为一种确立新艺术的尝试，并不能消除这种不确定性；它至多指向其源头罢了。贾德本人通过其声明《一件作品只要有趣便行》（“A work needs only to be interesting”）确认了实在主义者的事业的问题性。对贾德来说，正如对实在主义的一般感受力来说，重要的只是一件既定作品能否引出或维系（他的）兴趣。而在现代主义艺术中，唯有确信——特别是确信一件特定的绘画或雕塑或诗歌或音乐作品能否经得起与以往那些品质不成问题的作品的比较——才是重要的。（实在主义作品在遭到人们指责时，经常被指责为令人厌烦。一个更加棘手的指控则是，它只是有趣罢了。）

在贾德看来，一件既定作品的有趣，既存在于它作为一个整体的特征中，也存在于构造它的物质材料的特殊性中：

> 多数作品涉及新材料，要么是新发明的材料，要么是以前的艺术中没有使用过的东西……物质材料彼此差异极大，但只是材料而已——胶木、铝、冷轧钢、胶质玻璃、红黄铜或普通黄铜，诸如此类。它们是特殊的。要是它们被直接加以运用，它们就更特殊了。还有，它们通常是富有攻击性的。一种材料顽固的特性中拥有某种客观性的东西。

与物品的形状一样，物质材料本身并不能再现、指涉或暗示任何东西；它们就是它们自身，而不是任何别的东西。而它们所是的东西，严格地说，却不是某种被抓住的、被直观到的、被认识到的，或是被一劳永逸地看到的东西。毋宁说，一种特殊材料的“顽固的特性”，就像形状的整体性一样，只是在一开始（如果说不是早于一开始的话）被呈示，或被给予，或被确立的东西；相应地，对这两者的体验乃是能够让材料本身不断地以其自身的实在性、“客观性”、除它自己之外的空空如也，来面对观众的那种无休止性或无可穷尽性的体验。莫里斯说过类似的话：

> 一种格式塔的特征是，一旦它确立了，那么有关它（作为格式塔）的一切信息，就被穷尽了。（比方说，人们并不寻求一种格式塔的格式塔。）……因此人们对于形状，既是自由的，

也是受制于它的。自由或释然，那是因为有关它（作为形状）的信息穷尽了；受制于它，是因为它保持着恒常与不可分的状态。

托尼·史密斯也表达过同样的意思，其中第一个句子，我前面已经引用过：

> 我对事物的深奥与神秘感兴趣。某种显而易见的东西（例如一台洗衣机或水泵）不再令人感兴趣。但是，比方说，一只本宁顿陶罐（Bennington earthenware）拥有微妙的色彩，巨大的形制，所用材料的笼统暗示，慷慨大度，宁静端庄，令人觉得安心——这些品质都超越了纯粹的用途。它不断地、一次又一次地滋养着我们的心灵。我们无法在一瞥中穷尽它，我们会不断地察看它。你可以用同样的方法绕到一个立方体背后去，这一事实中有某种荒谬的东西。

与贾德的特殊物品、莫里斯的格式塔或统一形式一样，史密斯的立方体总是令人产生进一步的兴趣；人们从来不会觉得已经穷尽了它；它是无法穷尽的。但是，它之不可穷尽，并非因为任何充实性——那是艺术的不可穷尽性——而是因为那里不存在任何需要穷尽的东西。它就像一条无穷无尽的道路，要是这条路可以循环往复的话。

无穷性，能够无休无止地进行下去，甚至不得不无休无止地进行下去，对兴趣的概念，以及对物性的概念来说，都是关键。事实上，似乎正是最深刻地激发了实在主义感性的那种体验，以及实在主义艺术家寻求在其作品中将自己客观化的那种体验——例如，通过同样单元的重复（贾德的“一个接着一个”），传达了这样的暗示：刚才所说的单元可以无限地加以复制。[20] 史密斯对他在未完工的高速公路上行驶经验的解释，几乎是直白地记录了这种兴奋感。同样地，莫里斯的声明——观者在最佳的新作品中意识到“他自己正在确立诸种关系，当他从各个不同的位置，在不断变化着的光线与空间语境的条件下，去把握对象的时候”——无异于声明，观者被迫注意到的，如果说不是物品本身的无穷性与不可穷尽性的话，那也一定是他对物品的体验的无穷性与不可穷尽性。这种意识进而由于他的情境的包容性（inclusiveness）而加剧，也就是说，由于这样的事实而加剧：正如早就说过的，他所观察到的一切都被当作那种情境的一部分，从而让人觉得是以某种还未界定的方式影响他对物品的体验。

最后，我想强调一下某种也许早已清楚的东西：刚才所说的体验在时间中持续，而我一直在说的对实在主义艺术与理论来说十分重要的无穷性的在场（presentment），从本质上来说是一种无穷或无限的绵延的在场。还有，史密斯对其夜行的解释，以及“我们无法在一瞥中穷尽它（陶罐，同时也暗示着立方体），我们会不断地察看它”这样的评论，都十分中肯。莫里斯也公开认为，“对作品的体验必然存在于时间中”——即使他没有说过这样的话，事情也不会有所不同。



实在主义者对时间的痴迷——更确切地说，对体验的绵延的痴迷，我认为，乃是典型的剧场化，仿佛剧场不单单以物性的无穷性，而且还以时间的无穷性，来面对观者，并因此将他孤立出来；或者，说到底，剧场诉诸的感觉是一种时间的感觉，一种既是过去又正在到来的时间，一种同时向前与后退的时间的感觉，仿佛是在一种无限的视角中被加以领会……[21]这种痴迷标志着实在主义作品与现代主义绘画、雕塑之间的一个深刻差异。似乎人们对后者的体验不存在绵延——不是因为人们事实上根本不是在时间中体验一幅诺兰德或奥列茨基的画，或是一件大卫·史密斯或卡洛的雕塑，而是因为在任何一个时刻，作品本身都是充分地显示自身的。（这一点对于雕塑来说也是正确的，尽管一个明显的事实是，作为三维性的东西，雕塑可以从无限的角度加以观看。人们对一件卡洛的雕塑作品的体验，并不是不完整的，而人们对其品质的信念并没有被悬置，只是因为人们从他站立的地方看过这一作品而已。而且，在把握他最好的作品时，人们对雕塑的看法，不妨这么说，由于雕塑本身而黯然失色——因此说这雕塑只是部分地得到了呈现，显然是没有意义的。）正是这种似乎达到了永恒的自我创造的连续与完整的在场性（presentness），被人们当作一种瞬间性（instantaneousness）来加以体验，仿佛人们只要再敏锐些，那么，一个单纯的瞬间就足以令他看到一切，体验到它的全部深度与完整性，被它永远地说服。（这里，值得注意的是，兴趣的概念暗示了针对物品的以持续关注的形式出现的时间性，而说服或令人信服的概念则并没有这样的暗示。）我想说的是，正是由于它们的在场性与瞬间性，使得现代主义绘画与雕塑击败了剧场。事实上，我想越出我的知识范围冒险提议，面对击败剧场的需求，其他当代的现代主义艺术，最著名的是现代主义诗歌与音乐，首先追求的就是绘画与雕塑的状态——亦即存在于，实际上是激发或构成了一种持续与永久的在场的状态。[22]

八

本文将被视为对某些艺术家（与批评家）的批评，对另外一些艺术家（与批评家）的捍卫。确实，想要在我认为是我们时代的真正的艺术，与其他一些（不管其创作者们多么投入、多么富有激情或智慧）在我看来都分享着某些实在主义与剧场的概念特征的艺术之间，做出区分的欲望，是我写下这些文字的主要动机。不过，最后我想提请人们注意的是，那种感性或存在的心境，我所说的被剧场腐化或颠覆

的感性或存在的心境是无所不在的——事实上是普遍的。我们中的大多数或全部，都是实在主义者。而在场性则是一种恩典。

注释

［1］佩里·密勒：《乔纳森·爱德华兹》（Perry Miller, *Jonathan Edwards*, 1949; rpt., New York, 1959），第 329—330 页。

［2］这是贾德与布鲁斯·格拉泽（Bruce Glaser）访谈时说的，见露西·里帕德编《史特拉、贾德访谈录》，收入《艺术新闻》（Lucy R. Lippard "Questions to Stella and Judd" in *Art News*, 1966）；重印于《极简艺术》（*Minimal Art*, ed., Gregory Battcock, New York, 1968）第 148—164 页。在本文中被归于贾德与莫里斯的这些评论，来自那个访谈录；见罗伯特·莫里斯的论文《论雕塑》（"Notes on Sculpture"）与《论雕塑之二》（"Notes on Sculpture, Part 2"），发表于《艺术论坛》（*Artforum* in Feb. and Oct., 1966），重印于《极简艺术》第 222—235 页。我还从以下展览目录中引用了莫里斯的话：《八个雕塑家》（*Eight Sculptors: The Ambiguous Image at the Walker Art Center*, Minneapolis, Oct.-Dec. 1966）。我必须补充说，在勾勒我所看到的贾德与莫里斯的共同立场时，我忽略了他俩之间的不少差异，而且在一些语境中使用了某些评论，在那样的语境里，他们可能并没有那样的想法。而且，我并没有总是指出他们当中谁事实上说了什么，或写了什么；否则的话，这个文本将被各种脚注弄得混乱不堪。

［3］参见迈克尔·弗雷德：《形状之为形式》（See Michael Fried, "Shapes as Form: Frank Stella's Irregular Polygons"）；《朱尔斯·奥列茨基》（"Jules Olitski"）；《罗纳德·戴维斯》（"Ronald Davis: Surface and Illusion"），所有这些论文都收入本文集。

［4］格林伯格：《雕塑的近况》，见《格林伯格论文与批评集》第四卷《极度的现代主义》（Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in the catalog to the Los Angeles County Museum of Art's 1967 exhibition American Sculpture of the Sixties）（see Greenberg, *Modernism with a Vengeance* 1957-1969, vol.4 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O' Brian, Chicago, 1993），第 250—256 页。我刚刚使用过的术语"突显"，来自格林伯格的声明："极简主义者表面上的目的是要'突显'物品，以及物品的全体，以便使它们刚刚能够进入艺术。"（《极度的现代主义》，第 253 页。）

［5］格林伯格：《极度的现代主义》第 255—256 页。

［6］格林伯格：《抽象表现主义之后》，载《艺术国际》第 6 期（"After Abstract Expressionism," *Art International* 6），第 30 页。我所引用的那个段落，原文如下：

在现代主义的检测下，绘画艺术越来越多的惯例已被证明是可有可无的、非本质的。到现在为止，人们已经确信，绘画艺术不可还原的本质似乎是由两个基本的惯例或规范构成的：平面性与平面性的边界；遵守这两个准则已足以创造一个可以被视为一幅画的对象：因此，一张展开的或被钉起来的画布，早已作为一幅画存在——尽管并不必然是一幅成功的画。

宽泛地讲，这当然是不错的。但是，还需要做出某些修正。首先，说一幅钉在墙上的光秃秃的画布并不必然是一幅成功的画，这还不够；我认为，这样说也许更加精确（我原先写的是"更少夸张"。——迈克尔·弗雷德，1996 年按）：它并不是一幅令人信服的（conceivably）画。也许将来的条件变得有利于使它成为一幅成功的画，不过我想，要是那真的发生，那么绘画这回事就必须如此富有戏剧性地发生变化，以至于除了"绘画"这个名字，什么也不会留下。（那将需要比从马奈到诺兰德、奥列茨基、史特拉的绘画已经经历过的变化更大的变化才行！）而且，在人们视钉起来的画布为一幅画的意义上，将某物视为一幅画，与相信一件特殊的作品可以跟过去那些其品质毋庸置疑的画作进行比较，是两种完全不同的经验：我想说的是，除非有什么

东西迫使我们相信它的品质，那么，它就不过是某种微不足道的或有名无实的绘画罢了。这表明，平面性及平面性的边界不应该被认为是“绘画艺术不可还原的本质”，而是某种类似某物之被视为一幅画的最起码条件的东西；因此，关键的问题不是那些最起码的、永恒的条件是什么，而是，在某个既定时刻，能迫使我们相信我们可以继续将它视为一幅画的东西是什么。这不是说绘画没有本质；而是断言，那种本质——例如那种能够迫使人们相信它是一幅画的东西——主要是由最近的过去那些重要作品决定的，因而也是由最近的过去那些重要作品所持续地加以改变的。绘画的本质不是某种不可还原的东西。毋宁说，现代主义画家的任务是要发现那些惯例，在一个既定的时刻，这些惯例单独就可以将他的作品的身份确定为绘画。

格林伯格趋近这一立场，当他补充说：“在我看来，纽曼、罗斯科与史蒂尔仅仅通过继续在其旧方向上向前推进，从而将现代主义绘画的自我批判转到一个新方向上。通过他们的艺术，现在被提出来的问题不再是什么构成了艺术，或绘画艺术，而是什么构成了不可还原的好（good）艺术。或者不妨说，什么是艺术价值或品质的最终来源？”但是，我会论辩说，现代主义一直以来意味着的东西，乃是这两个问题——什么构成了绘画艺术？以及什么构成了好绘画？——已不再可分；第一个问题消失于，或越来越倾向于消失于第二个问题之中。[当然，我在这里指的是《三位美国画家》（*Three American Painters*）的导论中所提出的那种现代主义。] 关于现代主义艺术中的本质与惯例的性质，参见我前面第三个注释中提到过的论史特拉和奥列茨基的论文，亦可参见史坦利·卡维尔（Stanley Cavell）的《不安的音乐》（“Music Discomposed”）以及对批评家关于这篇论文的批评的回应，将发表于由匹兹堡大学出版社出版的《艺术、心智与宗教》（*Art, Mind and Religion*）一书中。[这些论文，见卡维尔《不安的音乐》、《当真》（“A Matter of Meaning It”），见《言必所指？》（*Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, New York, 1969），第180—237页。——迈克尔·弗雷德，1996年按]

[7] 格林伯格：《极度的现代主义》，第252页。

[8] 同上书，第253—254页。

[9] 转引自莫里斯的《论雕塑之二》的文首引语。

[10] 除了莫里斯的“答问”，所有托尼·史密斯的陈述都引自瓦格斯塔夫：《托尼·史密斯访谈录》，载《艺术论坛》第5期（Samuel Wagstaff, Jr., “Talking to Tony Smith”），第14—19页；重印于（略有删节）《极简艺术》第381—386页。出现在瓦格斯塔夫发表于《艺术论坛》第5期，第17页上的访谈录中，但没有收入《极简艺术》一书中。——迈克尔·弗雷德，1996年按

[11] 在去年春天于犹太博物馆举办的“基本结构”（Primary Structures）的展览目录中，布莱登写道：“你是如何将内部当作外部的？”格罗斯万诺回答说：“我不想自己的作品被认为是‘巨型雕塑’，它们是在地板与天花板之间的空间里运作的观念。”这些陈述与我当作实在主义理论与实践的证据来加以指出的东西之间的相关性，是显而易见的。见《基本结构：美英青年雕塑家展展览目录》（展览画册，犹太博物馆，纽约，1966年4月27日—6月12日）。

[12] 也正是剧场性，将所有这些艺术家与其他一些十分不同的艺术家联系起来：例如卡普罗（Kaprow）、康奈尔（Cornell）、劳申伯格（Rauschenberg）、奥登堡（Oldenburg）、弗拉文（Flavin）、史密森（Smithson）、金霍尔茨（Kienholz）、西格尔（Segal）、萨默拉斯（Samaras）、克里斯托（Christo）、库萨玛（Kusama）等等，这份名单可以无限地延伸下去。

[13] 在暗中，房间（展厅）的概念对实在主义艺术与理论来讲是最为重要的。事实上，它经常用“空间”一词加以替换：要是有某物跟我在同一个房间里，它就被说成在我的空间里（要是它已经被摆放在那里，我就很难不注意到它）。

[14] 在与史坦利·卡维尔讨论这一断言时，我突然想到，他有一次在关于康德的研究班上评论过《判断力批判》，在康德看来，一件艺术品不是一个物品。——迈克尔·弗雷德，1996年按。

[15] 描述这种观点的一种方式也许可以说，它是从以下事实中抽出来的一个虚假推论：对（绘画）基底的实在特征越来越公开的承认，对于现代主义绘画的发展来说一直是一个关键因素，换言之，这种实在性乃是一种具有极端重要性的艺术价值。在《形状之为形式》中，我论辩道，这一推论对某些至为重要的考虑视而不见，这种实在性——更确切地说，这种基底的实在性——只有在现代主义绘画内部才是一种价值，而且，只是因为，它是由现代主义绘画事业的历史所构成的一种价值。

[16] 格林伯格:《新雕塑》(Clement Greenberg, "The New Sculpture," in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1961)，第 144 页。(中译文见格林伯格:《艺术与文化》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2009 年版，第 182 页。——译者按)

[17]"卡洛艺术中的一切……都在其句法中"这一说法出现在我为卡洛 1963 年于白教堂美术馆(Whitechapel Art Gallery) 举办的展览所写的导论(以《安东尼·卡洛》为题，重印于本文选)。格林伯格曾表示赞成地引用过这句话，他随后就说了我刚才引用过的那段话，见《安东尼·卡洛》，载《艺术年鉴》第 8 卷(*Arts Yearbook*, no.8, 1965)，以《当代雕塑：安东尼·卡洛》为题，重印于《极度的现代主义》第 205—208 页。卡洛通往这一方向的第一步，亦即剔除基座，从回顾的角度看，似乎不是由于想要在没有人为设施的情况下呈现其作品的欲望，而是由于瓦解其物性的需要。他的作品业已揭示仅仅将某物放置在一个基座上能确认其物性的程度，尽管，仅仅除去基座本身并不能瓦解物性，正如实在主义的作品已经展示的那样。

[18] 布莱希特所感到的、他在其论戏剧的写作中一而再再而三地加以讨论的那种想要确立一种与观众的新型关系的需要，并不仅仅是他拥有马克思主义信念的结果。相反，他对马克思的发现，似乎是他对那种关系有可能成为什么样子、有可能意味着什么的新发现的一部分："当我阅读马克思的《资本论》的时候，我弄懂了自己的剧作。自然地，我希望这本书广为流传。这当然并不是说，我发现我已经无意识地创作出了一大堆马克思主义的剧作；但是，马克思此人是我遇到过的、为我的剧作而生的唯一观众。"见布莱希特:《布莱希特论戏剧》(*Bertolt Brecht*, *Brecht on Theater*, ed. and trans. John Willett, New York, 1964)，第 23—24 页。

[19] 电影究竟是怎么避免剧场化的，这是一个困难的问题，但毫无疑问，一门集中论述电影与舞台剧之间的相似与差异的电影现象学——例如，在电影中，演员的身体并不在场，电影本身是从我们这边投射出去的，而银幕则并没有被体验为一种对象，存在于与我们之间的特殊物质关系之中——将是有益的。

[20] 也就是说，一件既定作品中的这样一些单元的实际数字，被认为是任意的，而作品本身——尽管实在主义痴迷于整一性的形式——则被视为某种无限巨大的东西的一部分。这是实在主义作品与现代主义绘画之间最重要的差异之一，而这一差异使得它自己史无前例地要为它的物质局限性负责。诺兰德与奥列茨基的绘画是两个明显却又不同的相关例子。正是在这种联系中，围绕着奥列茨基的雕塑《地瓜 45 号》(*Bunga* 45) 的底部与顶部的油彩带的重要性，才变得一清二楚。

[21] 空间后缩与对时间的某种这样的体验之间的联系——仿佛前者成了后者的某种自然隐喻——在许多超现实主义绘画中(例如德·契里科、达利、唐吉、马格利特)呈现出来。而且，时间——比如体现在期待、恐惧、焦虑、预感、回忆、乡愁、沉郁之中的时间——经常成为他们绘画的明确主题。事实上，实在主义与超现实主义感性之间存在着一种深刻的亲和性(至少，在上述画家的作品中，人们可以感受到后者的那种感性)，这一事实应该引起人们的注意。两者都运用整一的，某种意义上又是断片式的、不完整的想象；两者都诉诸对象的一种相似的拟人化或对象的聚合(在超现实主义中，对玩偶与侏儒的运用，使这一点变得公开化了)；两者都能够实现令人惊叹的"在场"效果；两者都倾向于在"情境"中布置并孤立物品与人物——关闭的房间与被遗弃的人造风景，对超现实主义与实在主义来说同样重要。(人们会回想起，托尼·史密斯描述机场的跑道是"超现实主义的风景"。)这种亲和性可以用一句话来加以概括：超现实主义的感性，如其体现在某些艺术家的作品中那样，与实在主义的感性，都是剧场化的。但是，我并不希

望被人误解为是在说，由于它们都是剧场化的，所有带有上述特征的超现实主义作品作为艺术都是不成功的；可以被描述为剧场化的主要作品的一个显例，就是贾柯梅蒂的超现实主义雕塑。另一方面，史密斯列举的超现实主义风景的杰出例子，是纽伦堡的练兵场，恐怕就别有意味了。

[22] 在每一种艺术门类中，这意味着什么，当然是各不相同的。比如，音乐的情境是特别困难的，因为音乐与戏剧分享着绵延的惯例（要是我可以这么称呼它的话）——我认为，这一惯例本身已经变得越来越剧场化了。另外，一场音乐会的物质环境与一场戏剧表演的物质环境非常相似。或许正是想要得到某种类似在场性的东西，至少在某种意义上，使得布莱希特宣扬一种非错觉主义的剧场，在这样的剧场中，比方说，舞台灯光也照着观众席，演员们不会将自己认同于他们所扮演的角色，而是直接在舞台上显示他们自己，而时间本身则以一种新的方式加以呈现：

正如演员不再必须说服观众，站在台上的他是作者笔下的人物而不是他自己一样，他也不再需要假装舞台上发生的事件从来没有排练过，现在是第一次发生，也是唯一的一次。席勒（Schiller）的区分不再有效了：叙事诗朗诵者得将他的材料完全当作过去发生过的事；而模仿中的他，则须将其材料当作这里正在发生的事。通过他的表演，一切都必须显而易见，"即使是在起始或中间阶段，他也知道它如何结束"，因此，他必须"自始至终都保持冷静超然"。他要通过生动的刻画来叙述他的人物的故事，总是比故事本身知道得更多，总是不会将"眼下"与"这里"当作只有游戏规则才使其成为可能的假象，而是当作某种与昨天、与某个别的地方的事件不同的事件，并因此将诸事件的环节联系起来这一点变成可见的东西。(《布莱希特论戏剧》第 194 页）

然而，正如布莱希特所宣扬的暴露的灯光成了另一种新的剧场惯例一样［而且，是一种在实在主义作品的呈现中扮演着一个重要角色的惯例，正如贾德于杜文画廊（Dwan Gallery）的展览中展出六个方盒子时的景观一样］，还不清楚的是，布莱希特所召唤的那种时间的处理法，究竟相当于本真的在场性，还是，这不过是另一种"在场"而已——一种时间本身的呈现，仿佛它是某种实在主义的物品。在诗歌里，对在场性的需求是在抒情诗中得以体现出来的；这是一个需要另外处理的话题。

与本文有关的、对于剧场的讨论，参见史坦利·卡维尔论贝克特（Beckett）的《终结—游戏》(*End-Game*)的论文《终结等待的游戏》(*Ending the Waiting Game*)，以及《爱的逃避：读〈李尔王〉》(*The Avoidance of Love: A Reading of King Lear*)，见《言必所指？》第 115—162 页，以及第 267—353 页。

（沈语冰　译）

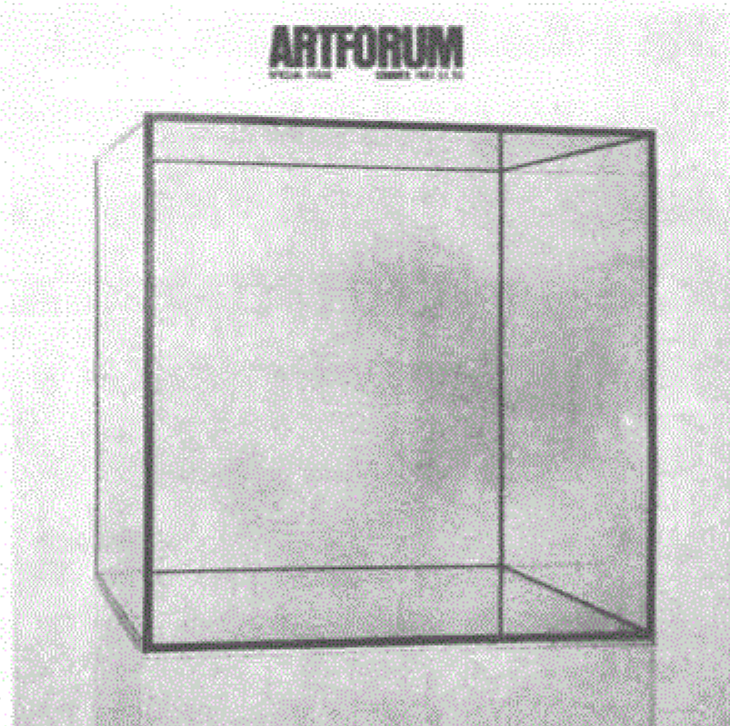
中文译文原载于迈克尔·弗雷德（Michael Fried），《艺术与物性（论文与评论集）》，沈语冰译，《艺术与物性》（南京：江苏美术出版社，2011/2013 年），第 155—178 页。

1967 年 6 月刊

观念艺术断想

PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART

索尔·勒维特（Sol LeWitt）



导读

关键词：观念艺术、极简主义艺术、感知艺术、物质性

索尔·勒维特（1928—2007）：美国雕塑家、画家、版画家。索尔·勒维特与卡尔·安德烈（Carl André），丹·弗拉文（Dan Flavin），唐纳德·贾德（Donald Judd）等艺术家一样，是 20 世纪 60 年代极简主义艺术运动的关键人物。他同时也是一名重要的收藏家，以及伊娃·海瑟（Eva Hesse）等诸多艺术家的支持者。他曾就读于雪城大学，后在美国陆军服役。驻日本和韩国期间，他经常参观当地神殿、寺庙和园林。1953 年，勒维特移居纽约，进入漫画与插画学院（今天的纽约视觉艺术学院）学习。1955 年至 1956 年，他作为平面设计师为建筑师贝聿铭（I. M. Pei）短暂地工作过一年，也正是从那时起勒维特开始了绘画创作。

1962 年，勒维特放弃架上绘画转而开始黑白抽象浮雕的实验。这些早期作品显示出他对包豪斯构成理论与俄国构成主义的兴趣。之后不久，他的实践向“物体”转移，并开始创作空间中具有巢状围栏结构的作品。这些序列化的、模块式的雕塑，他称之为“结构”，具有三维形状。这些“结构”常见为中空的立方体，它们依据简易的数学和逻辑学原理排列而成，仿佛同时在向基础几何学和动态捕捉摄影先驱埃德沃德·迈布里奇（Edward Muybridge）致敬。勒维特的“结构”多以金属或木质材料制成。早期作品绘以黑色，后期则以白色喷涂。

勒维特称自己为观念艺术家，并发表过两篇著名的宣言：《观念艺术断想》（或译为《关于观念艺术的几段文字》，1967 年发表于《艺术论坛》，后再版于此）以及随后的《关于观念艺术的几句话》（*Sentences on Conceptual Art*，1969 年发表于《艺术语言》）。这两篇文章展示出构建其艺术实践的基础理论。

勒维特也在这一时期建立了其墙面绘画（wall drawing）的基本原则——将横线、竖线、对角线进行四个方向不同的排列组合。这些墙面绘画也许是他在世界各地的空间中留下的最持久的遗产。与其他极简主义和观念艺术家相似，勒维特的绘画强调理念的重要性胜过对理念的具体执行。每一件作品都有一套预先设定的准则，具体实施可以由助手完成而无须耗费艺术家本人的劳动。然而并非所有的准则都建立在理论或逻辑之上，其中也包含了许多随机的元素，允许不可预知的情况发生，留出阐释和差异化结果的可能性。这种创作方式后来被称为“指示艺术”（instruction-based art）。

勒维特认为他的艺术是直觉的、无目的的，并包含各种形式的心理过程。他的创作方式经常被人拿来与建筑师或作曲家的方式相提并论，特别是他后期的作品和墙面绘画，都是运用基

本的形式语言来表达多样性的主题。一些学者如索绪尔（Ferdinand de Saussure）和罗兰·巴特（Roland Barthes）发现了在勒维特自成一体的作品中，对文法的关注与语言学有着紧密的联系。然而，勒维特却不认为他的艺术在特意阐释某种理论。也许需要特别指出的是，抛开指示性的过程，他的作品仍保持了对材料本身的敏感性。

编辑给我写信说，他不希望让人觉得“艺术家就像猿猴，需要文明的批评家帮他们辩护”。对艺术家和猿猴双方来说，这都是个好消息。有了这份保证，我决心身体力行地为他的信心提供证据。沿用一个棒球赛的比喻（一个艺术家想一击打出本垒打！另一个艺术家只要安打就够了），我很感谢编辑给我这个机会自己击球。

我想把我现在正在做的这种艺术称为观念艺术。在观念艺术里，想法或观念是作品最重要的组成部分。* 当一名艺术家采用的是艺术的观念形式，这就意味着所有计划和决定都是事前做好的，实际执行就像例行公事。观念变成一台制造艺术的机器。这种艺术不是理论性质的，也不是对理论的注解；它依靠直觉，涉及各种思考过程，而且没有目的。一般来说，这种艺术无须依靠艺术家的手艺或技巧。观念艺术家的目标是让观众从智力上对作品产生兴趣，因此他通常会选择降低作品情感上的感召力。但我们也没道理因此就认为观念艺术家故意想让观众觉得无聊。妨碍观众欣赏这种艺术的正是对情感刺激的期待，而这种期待之所以产生，又是因为人们长期以来已经习惯了表现性质的艺术。

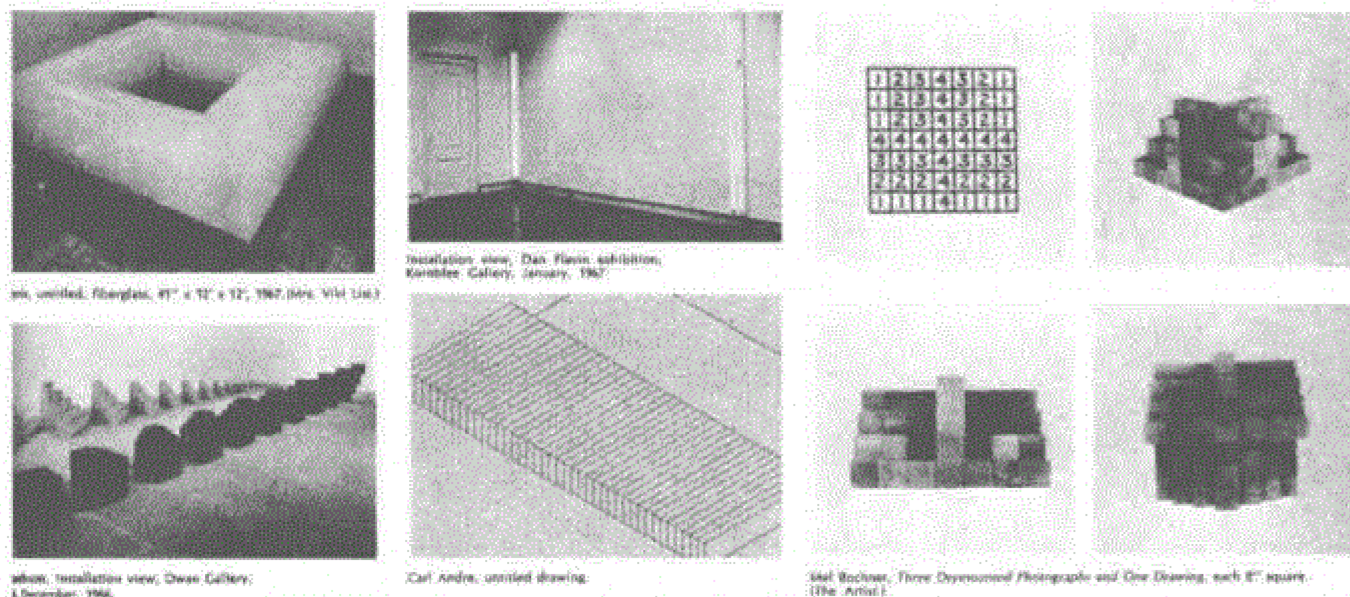
* 在其他形式的艺术中，观念可能在执行的过程中发生改变。

观念艺术不一定是逻辑的。一件作品或一系列作品里的逻辑就像某种工具，有时动用只是为了最后将其摧毁。艺术家可以用逻辑来伪装他的真实意图，诱使观众相信他们已经理解了作品，或推导出某个自相矛盾的情境（比如逻辑 vs. 非逻辑）*。观念不需要很复杂。大部分成功的观念都简单到可笑。成功的观念往往看上去简单，因为它们似乎不可避免。就观念而言，艺术家甚至可以给自己一个惊喜。观念是通过直觉发现的。

PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART

79

80



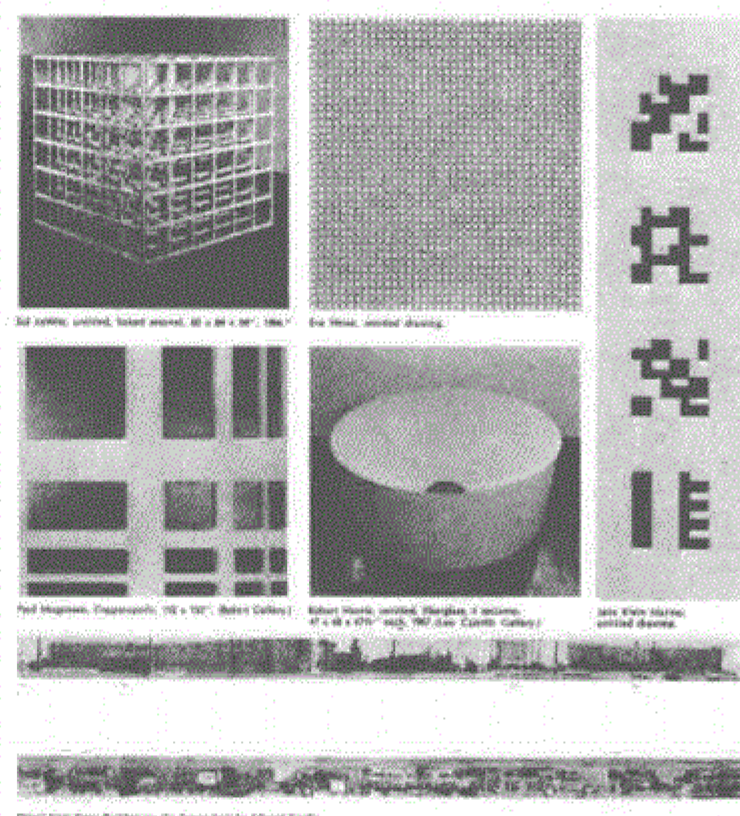
*有些想法从观念上讲是逻辑的，但从认知上看是非逻辑的。

作品变成什么样子并不重要。如果要采取物质形态，它总得呈现某种样子。无论最终形态是什么，它必须以一个观念为起点。艺术家关心的就是这种观念的构思及实现的过程。一旦由艺术家将其变成物质现实，作品就接受所有人的感知，其中也包括艺术家本人。（我在这里说的“感知”是指对感觉的领会、对观念的客观理解，同时也是指对前两者的主观阐释。）艺术作品只有在完成之后才能被人认知。

为了满足眼睛而做的艺术基本上应该被叫作感知艺术，而不是观念艺术。大部分视觉、动态、光线和色彩艺术都属于这个范围。

因为构思和感知的功能完全相反（一个事前，一个事后），艺术家会通过施加主观判断为自己的观念做缓冲。如果艺术家想要彻底探索他的观念，那么随机或偶然的决定就应该被控制在最小范围，同时把一时心血来潮、个人趣味等其他突发奇想从艺术制作过程中完全剔除。不必因为不好看而否决一件作品。有时你最初觉得不对劲的东西最后会变得十分赏心悦目。

按照一个预先制定好的计划工作是防止主观的方法之一，而且这样一来艺术家也不用挨个设计每件作品。设计由计划完成。有些计划需要大量不同版本，有些则不必，但两者在变化上都是有限的。另一些计划变化无穷。但在任何一种情况下，艺术家都将首先选好基本形式以及主导问题解决的规则。这之后，在完成作品的过程中，决定做得越少越好。如此便可以尽可能地消灭偶然性、主观性和突然的变化。这也是使用该方法的主要原因。



当一个艺术家使用多元模块方法，他所选的通常是一种简单易得的形式。这种形式本身不甚重要；它会变成作品整体的语法逻辑。实际上，基本单元最好故意做得简单无趣，这样才能很容易地就变成整件作品的内在组成部分。使用复杂的基本形式只会干扰整体的统一。反复使用简单的形式能缩小作品范围，将主要力量集中到形式的安排上。这一安排成为目的，而形式则成为手段。

观念艺术实际上跟数学、哲学以及其他任何

心智类学科都没什么关系。大多数艺术家用的数学都是非常简单的算术或计数系统。作品的哲学暗含于作品内部，而不是对任何哲学体系的图解式说明。

观众能不能通过看作品理解艺术家的观念并不重要。作品一旦出手，观众会如何解读是艺术家没办法控制的。对同一个东西，不同的人会有不同的理解。

最近出了不少写极简主义艺术的文章，但到目前为止我还没发现有任何人承认自己做的是极简主义艺术。还有一些艺术形式被称为基本结构（Primary Structures，也译作“初级结构”——编者按）、还原艺术（reductive）、极少艺术（rejective）、酷艺术（cool）、迷你艺术（mini-art）。我认识的艺术家里谁也不认可上述任何说法。由此我得出结论：这些都是批评家通过艺术杂志这个媒介彼此交流时使用的一种秘密语言。其中又以迷你艺术为最佳，因为它让人想起迷你裙和长腿女孩儿。这个词肯定是指那些超小艺术品。这个概念好极了。也许“迷你艺术”展还可以被装进火柴盒里送到全国各地巡回展出呢。或者说迷你艺术家指的是那些个头很小的人，比如身高五英尺以下。如果是这样的话，初级学校（小学）里应该藏着不少好作品（初级学校，初级结构）。

如果艺术家将自己的观念贯彻到底，并将其做成可见的形式，那么这个过程中的每一步都是重要的。观念本身，就算没有转换为可见形式，也跟最终成品一样是艺术品。一切中间步骤——草稿、素描、失败之作、模型、写生稿、想法、对话——都是关注对象。那些能够显示艺术家思考过程的东西有时会比最终完成的作品更有意思。

决定作品尺寸不是一件容易的事。如果某一观念需要三维立体的呈现，看起来好像什么尺寸都行。问题是哪种尺寸最合适。要是作品做得太大，体量本身给人的印象太深刻，最后观念本身不见了。同样，如果作品做得太小，又有可能变得琐碎。观众的身高也可能对作品及其所在空间的大小产生影响。艺术家也许希望作品高于观众视线，或低于观众视线。我认为，一件作品在尺寸上应该做到能把观众理解作品所需的全部信息都传达到，而展览方式应该起到协助观众理解的作用。（除非你想呈现的是有关障碍的观念，需要制造视觉或观看上的困难。）

空间可以被看作是由三维体积占据的立方体区域。任何带体积的事物都可以占据一定空间。它是不可见的空气，是事物之间可被测量的间隔。对于艺术作品而言，间隔和间距有时很重要。如果某些距离重要，那么在作品里就会得到明确表现。如果某些间隔空间相对不那么重要，那么就可对其进行规范，将其拉平（物体按照等距摆放），以减少观众对间距的注意。等距空间也可以变成一种节奏性的时间元素，类似有规律的节拍或脉动。当间距保持规范时，其他任何不合常规的元素重要性就会增加。

建筑和立体作品的性质完全相反。前者的目标是创造一个拥有具体功能的场域。无论是不是艺术品，建筑都必须实用，否则就等于彻底失败。艺术不是实用性

质的。当立体的艺术作品开始带上某些建筑特征，比如构成实用性场域时，其作为艺术的功能就会被削弱。观众站在一件体量巨大的作品前，这种威压感虽然突出了形式在物质和情感上的冲击力，却使作品的观念缺失。

新材料是当代艺术的一大痼疾。有些艺术家把新材料和新观念混为一谈。再没什么比看到沉醉于华而不实的新奇玩意儿的艺术更让人难受了。总体而言，大多数被这些新材料吸引的艺术家思维能力都没有严谨到能够很好地利用这些材料。只有好的艺术家才能用新材料做出一件像样的作品。我认为，这里面的陷阱在于，过分强调材料的物质性最终会导致该物质性变成作品的观念（另一种形式的表现主义）。

任何类型的三维立体艺术都是一种物质层面上的事实。这种物质性是它最明显、最富表现力的内容。但观念艺术的目标是调动观众的思维，而不是他们的视觉或情绪。如此一来，立体作品的物质性就违背了这种不走情感路线的动机。色彩、平面、质感、形状都仅仅强调了作品的物质性。任何将观众的注意力和兴趣引向该物质性的元素都不利于我们理解作品观念，而变成一种富有表现力的手段。观念艺术家总是希望尽量削弱这种对物质性的强调，或者以一种矛盾的方式呈现它。（把它变成某种观念。）那么，此类艺术的制作方式就应该尽可能精简。一个观念如果用二维平面能很好地传达，就不要动用三维立体的形式。观念的载体也可以是数字、照片、文字或其他任何艺术家想到的东西，形式不重要。

上述文字并不是什么绝对命令，而不过是目前最接近我自身思考的一些想法。* 这些想法来自我作为一名艺术家的工作，当然也会随着我经验的改变而改变。我尝试让自己的表述尽可能地清楚明白。如果表述有不清楚的地方，也许是因为想法就不清楚。即便在写下这些想法的过程中，明显的矛盾之处似乎也不少（我尽量修订了，但肯定会漏掉很多。）我并不想把一种观念艺术形式推销给所有艺术家，只是发现这种方法对我来说非常有效，而其他方法都不行。它只是做艺术的一种方式：其他艺术家有其他适合自己的方式。我也不认为所有观念艺术都值得观众关注。只有观念好，才会有好的观念艺术。

* 我讨厌“艺术作品”这个词，因为我不喜欢作品，这个词听上去很假模假式。但我不知道除此以外还有其他什么说法。

（杜可柯　译）

1967 年 12 月刊

序列性态度

THE SERIAL ATTITUDE

梅尔·博赫纳（Mel Bochner）

导读

关键词：序列性艺术、语言分析、逻辑学、模块性、射影几何

梅尔·博赫纳（1940—　）：美国艺术家、画家、作家。梅尔·博赫纳曾在匹兹堡的卡内基理工学院学习绘画，1962 年毕业。在其五十多年的艺术生涯中，博赫纳将文本和书写作为首要材料，探讨思考与观看的关系。

博赫纳最早的成熟作品完成于 1966 年左右，多以观念为基础，表达哲理性内容。其 1966 年的展览“不一定视为艺术的施工图和其他纸上的可见物”（Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art）被本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）形容为史上第一个观念艺术展。展览中，博赫纳影印了从朋友那里获得的各类文档和施工图（包括从唐纳德·贾德处得来的制造商的账单），装订在活页夹中并放置在展示台上。

博赫纳试图通过抗衡艺术史的惯例来传达有关他与周遭环境互动和感知的个人经验，同时运用重复的文字绘画和数字系统进行实验。20 世纪 60 年代末的《测量》系列中，他用黑胶带和 Letraset（一种可以将字体拓印在画布上的特制纸张）直接在墙上绘制出标记空间测量数据的线条，在展示空间中直接还原了该空间的原比例示意图。博赫纳对文字的兴趣更是体现在他近期的“词库”（Thesaurus）系列作品上：运用辞典生成相互关联的单词，并在画布上绘出色彩丰富且颜料饱满的字母。

1967 年的文章《序列性态度》展现了艺术家对序列性及其哲学内涵的兴趣。文章中，博赫纳表明序列的类型代表着思想的形式。通过在视觉艺术中表现字母集合和其他系统化增值的可能性，博赫纳将这种序列化概念与时间、音乐、数学和对无序“集合”的整理方法（如地形学）等学科结合起来理解。他的论文将这些学科与极简和观念艺术实践（其中包括弗拉文、勒维特和贾德）相关联。尽管此文发表的时间久远，却仍在当代艺术实践中持续产生共鸣。

是什么类型的秩序普遍存在于世界上任何有秩序的地方？答案是，序列秩序。什么是序列？任何排列，配列，等级，优先顺序，数量上的价值集合，任何直线，任何运用直线的几何图形，是的，一切空间和时间。

——乔西亚·罗伊斯（Josiah Royce），《逻辑原理》

序列秩序是一种方法，而不是风格。这种方法产生的结果多种多样且令人吃惊。埃德沃德·迈布里奇（Edward Muybridge）的照片，托马斯·伊肯斯（Thomas Eakins）的透视习作，贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）的数字画，阿尔弗莱德·延森（Alfred Jensen）的多联画，拉里·彭斯（Larry Poons）的圆圈、圆点和椭圆，唐纳德·贾德（Donald Judd）的墙上作品，索尔·勒维特（Sol LeWitt）的多组件立方体结构利用的都是序列逻辑。这不是一种风格现象。上述作品的多样性就充分表明，我们面对的不是一种风格，而是一种态度。而这种序列性态度关注的是某一具体类型的秩序如何呈现。

很多艺术家的作品都“分系列”。也就是说，他们围绕某个基本主题制作了很多不同版本；比如莫兰迪（Morandi）的瓶子或德·库宁（de Kooning）的女人。这种做法不在本文讨论范围内。下述三条基本的操作设想将序列性作品与多版本作品互相区别开来。

1. 作品的创作条件或内部分段都要通过数字程序或事先决定好的系统程序（置换、累加、旋转、颠倒）来完成。

2. 排序先于执行。

3. 最后完成的作品从根本上说都非常简单克制，而且在系统层面是自我消耗的。

序列化构想在很多地方以不同形式出现过。迈布里奇的照片就是序列化时间里的一个片段，而这种序列化是通过对事件持续过程进行系统性扣除实现的。迈布里奇从 180°、90°和 45°角同时拍摄一个活动，并将三套照片横向平行展示。通过在一个视觉上非连贯的序列中建立起另类解读逻辑，他将人的认知方式完全打碎成施托克豪森（Stockhausen）在其他语境下提到过的“无方向的时间场域”。

罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）的《七块白板》以及艾尔斯沃思·凯里（Ellsworth Kelly）八平方英尺的方格阵《六十四》在 50 年代初的作品中均属异端。两幅画都可被归入配列（arrays）这一序列性的总体概念，尽管它们的主要关注点落在模块组件上。模块作品建立在对一个标准单元的重复基础上。这个标准单元可以是任何东西［卡尔·安德烈（Carl André）的砖，罗伯特·莫里斯（Robert Morris）被切割过的几何体，沃霍尔的汤罐头］，但其基本形式保持不变，只是有时会在不同的组合方式下呈现出不同的样态。尽管相同单元的加入可能会改变简单的格式塔观看模式，但它还是一种相对不那么复杂的秩序形式。模块性（Modularity）在“造型

的文化方法”和建筑实践中已有渊源。弗兰克·史特拉（Frank Stella）常常在一组模块集合内部开展工作，但在他的同心正方形绘画里，艺术家似乎对颜色配置进行了序列化处理，同时在其中随机添加上一些空白空间。部分早期作品，比如《高举旗帜》（*Die Fahne Hoch*），还在象限的组织上使用了旋转程序。

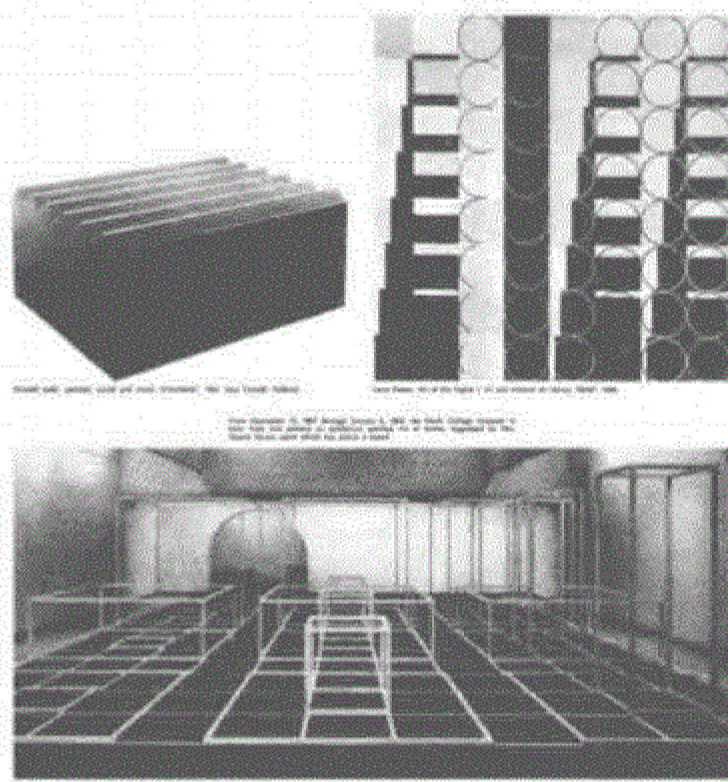
先于作品的逻辑可能异常简单而且唾手可得。在贾斯帕·约翰斯的数字和字母画里，初始集合不是字母 A 到 Z，就是数字 0 到 9。约翰斯选择利用惯例创作。而这个惯例碰巧是序列性的。约翰斯并没有偏离人们已经习惯的排列顺序，而是把所有数字或字母都挨个儿画上去，每换一行就重新开始，直到画面所有空间被填满为止。整个程序是自我消耗和自我中心的。在此语境下，约翰斯的其他作品也值得我们注意，尤其是《三面国旗》（三面“国旗”按大小递减的顺序叠加在同一画面上），当然也包括他的地图画。约翰斯将数字 0 到 9 重叠在一起的绘画作品可被视为直接运用同时性的例证。

有关同时性的一个更早的例子是马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的《下楼的裸女》。通过透明的分层和叠加，他将画布分解成了一连串时间间隔。由于密度上差异微妙，要辨认出具体的变化本身几乎不可能。交替的图像被拉平为单条信息，颠覆了经验时间。杜尚说他的这一构想源自艾蒂安·朱尔·马雷（Etienne Jules Marey）医生的实验。法国生理学家马雷的工作以迈布里奇的作品为出发点，但在观念和机械层面上对其进行了若干重要的改进。他发明了一种独特的光学设备，基本原理类似于加特林（Gatling）的机关枪。该设备使他能够将多个视角拍到同一张相纸上。1890 年，他发明了“连拍”技术，能够每秒连续拍摄 120 张不同的照片。他试图通过把时钟放到镜头内来实现对时间流逝的视觉化记录，借此方法获得了“时间与图像的高度分离”。

秩序的类型代表着思想的形式。我们可以抛开它们的物质形式对其进行研究。在考察视觉艺术中对序列性的更多运用实例之前，看看存在相同观念和处理方式的其他几个领域也许会对我们有所帮助。这样做并非是要暗示任何隐喻或类比关系。

> 我渴望能够对艺术家头脑里产生的所有新的手段和形式进行一种有意识的控制。
>
> ——阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）

音乐领域经常动用序列性概念。虽然“序列音乐”（serial music）是一个相对晚近的说法，但同样可以很容易地用到巴赫，甚至贝多芬的作品上。在序列性或十二音体系的曲作当中，音调从头到尾的顺序都由一开始就选好或编好的序列决定



（半音音阶按照明确的线性次序排列）。如此一来，音符分布就可以完全依靠对这一初始集合重新排列组合而完成。任一系列的音符（或数字）都可按下述方式进行排列组合：2个数字只有2种排列方式（1、2；2、1）；3个数字有6种（1、2、3；1、3、2；2、1、3；2、3、1；3、1、2；3、2、1）；4个数字有24种；……12个数字有479001600种。其他用同样方法得出的数列和一套事先设立的程序为每个音符确定了它们在时间中的准确位置，声音的一致，长短，音色和音高。

美国序列音乐作曲家米尔顿·巴比特（Milton Babbit）的《三篇钢琴曲》可以被视为该方法的一个简单例证（更详细的分析参见乔治·佩尔（George Perle）的《序列音乐写作与无调性》）。初始集合由下述整数表示：P = 5、1、2、4。通过从一个常量中减去该数组里的每个数值，得到的新数组里也不会出现除了已经给出数值以外的数，转位的结果（这种情况下常量为6）：I = 1、5、4、2。对P和I进行旋转处理，就得到第三和第四个序列形式：RP = 2、4、5、1；RI = 4、2、1、5。

数学，或更正确地说是算术，被用作作曲工具，由此产生了最名副其实的"计划音乐"（programme music），但决定该音乐走向的不是叙述或描述性的"计划"，而是数字程序。

——米尔顿·巴比特

作曲家不用一个音符一个音符地谱曲，在他发明的系统里，一切都是自我生成的。音乐由此在观念层面获得了更高程度的一致性，即便有时它听上去是"漫无目的，支离破碎"的。

通过将更加一般化的排列组合概念（就对其自我决定机能所设限制而言，该排列组合的界限是被严格规定的）吸收到结构性组织中，从而把序列性概念用到作曲上——该做法构成了一种符合逻辑而且充分合理的发展趋势，因为如此一来，音乐的形态和修辞都由同一条原理决定。

——皮埃尔·布莱兹（Pierre Boulez）

形式本身不甚重要；它会变成作品整体的语法。

——索尔·勒维特

面对语言，只有两种理解方式，要么将其视为一套由某群体共同分享、在文化上有所传承的行为模式，要么将其视为一个遵循规则的系统，而这些规则合在一起就构成了语法。

——约瑟夫·格林伯格（Joseph Greenberg），《语言学文集》

在语言学分析中，语言常常被视为一个由不具备特定意义的元素构成的系统（“未阐释系统”）。此类系统是完全可置换的，有语法规则，却无语义规则。因为如果去掉排列规则，便无系统可言，这就相当于把语言看作一个或然率的集合。很多关于“未阐释系统”的有意思的看法都可以直接运用到任何遵循固定组合规则的元素序列上。其中有关同构（对应）关系的研究尤其有趣。

几乎任何系统经过调整都可以跟只包含一种序列关系的系统形成同构。例如，系统内元素可以被重新排成单独的一列，即：单独的一种序列关系，具体做法是根据坐标调整元素顺序。在下述二维数组中，C 的坐标为（1，3），T 的坐标为（3，2）：

R P D
L B T
C U O

同构映射就可以写作：R，L，C，P，B，U，D，T，O 或 R，P，D，L，B，T，C，U，O。

上述现象在语言里的一个例证就是口头语言中的时间顺序与书面语里的书写顺序之间彼此对应。从填字游戏到高度复杂的编码，所有密码体系都依赖于上述系统关系。

我语言的界限就是我世界的界限。

——路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）

为了讨论序列性艺术，有必要对若干在艺术语境下不那么常见的术语进行澄清。尽管这些术语常被滥用，却一直没有明确的定义。在接下来给出的定义中，一部分来自标准说法，另一部分来自上文的考察，其他的则是针对作品本身的具体问题：

抽象系统（Abstract System）——作为物体发挥作用的物质单元未被具体化的系统。

二元（Binary）——包含两种元素。

明确化转变（Definite Transition）——在给定单元之前或之后的某个明确的中间阶段需要补充或排除另外一个单元的规定。

语法（Grammar）——控制系统内元素可组合范围的系统特质。

同构（Isomorphism）——系统间的一种关系。两个系统同构是指通过转换规则，一个系统内的每个组成单元都能与另一个系统内的组成单元形成对应。

正交（Orthogonal）——直角的。

排列组合（Permutation）——在一个元素集合内部所有可能的排序方式之总和。

或然率（Probability）——一个事件以某种特定形式发生的次数与该事件以各种可能形式发生的总次数之比率。

级数（Progression）——一个必然有第一项，但不一定有最后一项的离散序列，中间每个元素与其他元素的关系都遵循一条统一的法则。（a）等差级数——在等差级数中，任何相邻两项的差相等（例：2、4、6、8、10……）（b）等比级数——在等比级数中，从第二项起，每一项与前一项的比都是一个常数（例：2、4、8、16、32……）

旋转（Rotation）——在系列内部围绕某个轴心进行的旋转操作。

倒置（Reversal）——在系列内部对顺序进行的颠倒操作。

集合（Set）——满足某一给定前提的点、数字或其他元素构成的整体。

列（Sequence）——相继排列的状态。

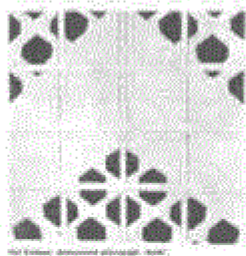
序列（Series）——按次序排列的元素集合，其中每个元素与相邻元素的关系都遵循有限级数的逻辑条件，即：存在第一项和最后一项，除了第一项以外，所有组成元素都有且只有一个前项；除了最后一项以外，所有组成元素都有且只有一个后项。

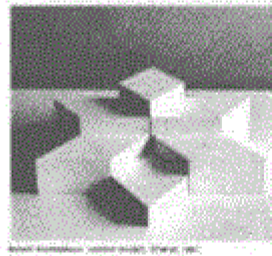
同时性（Simultaneity）——在多个事件发生过程中时间或地点上的一致。

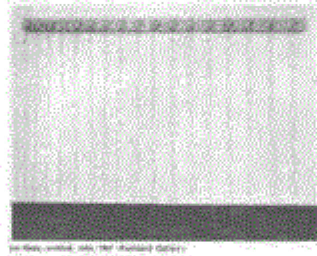
阿伦·卡普罗（Alan Kaprow）的《6 幕 18 项偶发事件》是对系列的一次非常规的“自由”运用。他的初始集合是随机抽选的——七个微笑、三张揉皱的纸和十九个午餐盒的声音。十九个午餐盒的声音是指买来很多不同的午餐盒，开关盒盖发出声音，或者将扣合的声音录下来进行编辑，直到获得十九种不同的声音类型。声音的序列安排为 3、12、7、8、10、2、15、6、1、13、5、18、4、19、17、9、14。虽然是对行列技术完全随机的运用，但该作品的确为程序化时空事件提供了一种有意思的可能性。体育运动，比如足球，就是建立在同样的观念（即随机运动在序列上固定的或然率）基础之上。

从《平方根 5 个形象》和《两倍六和九》以及最近的《蒂迈欧篇》[柏拉图（Plato）有关美学的对话录] 等题目来看，阿尔弗莱德·延森的作品看上去似乎呈现了一种对“数字”的非常规性理解。在柏拉图以及毕达哥拉斯（Pythagoras）看来，“数字”是一种理想化的存在，而且是范式性的 [此观念后来经罗素（Russell）和怀特海（Whitehead）的数字概念作为“类之类”被重新引入数理逻辑中]。无论其来源为何处，决定延森绘画内部秩序的都是对相邻矩形空间的逐级放大和缩小。尽管他对颜色的选择看上去是随机的，但颜色的位置绝非任意，而是始终按双边线性的对称或系统化旋转来排列布置。他一直坚持的棋盘图案就是最古老的二元次序之一。

> 人造的光学配列可以，但没必要具体指明来源。一个完全靠人为发明的结构不需要具体指明任何事。这一点也可以用到结构本身上。它包含信息，但不包含“关于什么”的信息；它提供认知，但不提供“对于什么”的认知。
>
> ——詹姆斯·J. 吉布森（James J. Gibson），《作为认知系统的感觉》







几乎被所有人认为是新近艺术才关注的问题的透视法为人造系统的应用提供了完美的一例。在乌切洛（Ucello）、丢勒（Durer）、皮耶罗（Piero）、萨恩勒丹（Saenredam）、伊肯斯等艺术家的作品（尤其是他们的素描）里，你会发现透视法完全变成了一种方法论。它所展示的不是事物的外形，而是其自身严格假设的运作方式。实际上，这些假设是序列性的。

透视法的历史中存在一种奇怪的循环。吉拉德·笛沙格（Girard Desargues，1593—1662）将他的非欧几里得式几何学建立在从透视中直接得出的直觉之上。他没有从平行线永不相交这一无法证实的欧式原理出发，而是选择接受视觉上的证据，即：平行线的确会在水平线上相交于某一点（“消失点”或视线的“无限远处”）。从他对“视觉”（相对于“触觉”）几何的考察中诞生了射影几何这一分支学科。射影几何主要研究如何将形象从三维物体的表面投影到二维平面上等问题。其成果为地图绘制领域解决了不少问题。地图是高度抽象的系统，但因为从三维到二维的转换过程中不可避免地会发生一定程度的扭曲，所以地图从来就不是百分之百精确的。为弥补这种扭曲，人们发明了许多不同的系统。例如，在地形图中，表示层级的线条（等高线）由标高相同的点连接而成，这些点对应着地表上实际的标示点，这样一来，两者之间就能建立起一种同形关系。纬度、等压线、等温线以及其他网络坐标标识也都经过系列化处理，进一步表明了外部的结构系统如何被用来在无秩序中创造秩序。

地图绘制的另一个序列性特征表现在有关颜色分布的假说上。该假说称，只用四种颜色就能区分任意一张地图上的所有不同区域，且不会出现两个连接区域颜色相同的情况。（我们忍不住好奇，如果艺术史上的所有绘画都遵循了该假说设定的前提，结果会怎样。）

在拉里·彭斯的早期作品中，我们不难发现他对序列化的运用。排序规则各不相同，有时依据的似乎是位置和 / 或方向和 / 或形状（圆点还是椭圆）的概率。部分绘画中还出现了明确化的转变或替代。《执行者》看上去则是建立在对 1/4 象限的倒置和旋转基础之上。

虽然唐纳德·贾德主要关注的是“特殊物品”（specific objects），但他在创作中实际也利用了各种模块和序列类型。他的无题镀锌钢作品之一（四个半圆柱形的部件突起于一个长方体的正立面）就是根据下列级数制作的：3、4、3½、3½、4、3、4½。其中第一、第三、第五和第七个数代表突起的金属块逐渐增加的宽度，第二、第四和第六个数代表每个突起结构之间的距离。这些数字并非具体的度量单位，而是在整件作品长度中所占的比例分隔。类似这样迷人的级数在乔利的《系列集》中

可以找到。

索尔·勒维特通过对线性维度和二元体积上的可能性进行排列组合为他的地面装置排序。他在洛杉矶杜文画廊由十八件“作品”组成的展览，其中每个部件都是从三个高度变量，两个体积变量，两个位置变量中各取一个制作而成，而所有部件都放在一个 3×3 的正方形网格里。怀特海曾经说过，抽象程度越高，复杂程度越低。而勒维特这件作品的复杂性和视觉上的精巧度几乎像是对怀特海的直接反驳。勒维特的二维正交网格系统与地图绘制中的秩序原理紧密相关。

其他艺术家目前也正在探讨序列性的特征。丹·弗拉文（Dan Flavin）的《致奥卡姆的威廉名义之三》[*The Nominal Three*（*to William of Ockham*）]（奥卡姆的威廉：简约律的提出者）就是以等差级数为基础。乔·拜尔（Jo Baer）的绘画，汉娜·妲波文（Hanne Darboven）复杂的素描，丹·格雷厄姆（Dan Graham）的具体诗，伊娃·海瑟（Eva Hesse）的结构，威廉·柯拉科斯基（William Kolakoski）的星号序列，伯纳德·基尔申鲍姆（Bernard Kirschenbaum）的晶体雕塑，罗伯特·史密森（Robert Smithson）的锥形玻璃堆都暗示着序列性方法论未来的可能性。

（杜可柯　译）

1968 年 9 月刊

系统美学

SYSTEM ESTHETICS

杰克·伯纳姆（Jack Burnham）



导读

关键词：系统分析法、反形式主义、特殊物品、非物质艺术

杰克·伯纳姆（1931—　）：美国艺术批评家、学者、雕塑家。杰克·伯纳姆因其在艺术和科技领域的著作而成名。他被看作推动 20 世纪 60 年代系统艺术出现的主要力量之一，以及艺术世界中许多流派的早期理论家。同时，伯纳姆也常以光为材料进行雕塑创作。

伯纳姆曾就读于耶鲁大学艺术学院，分别于 1959 年和 1961 年获得艺术学士和硕士学位。随后在西北大学教授艺术史并成为该系主任。他同时兼任麻省理工学院高等视觉研究中心的研究员和马里兰大学艺术与艺术史系主任。

“系统艺术”重视与过程相关的、跨学科系统的概念和构想，胜过对更传统的美学和物体相关材料的关注。伯纳姆 1968 年发表于《艺术论坛》的文章《系统美学》首次提出这一后来知名的“系统艺术”概念，预见性地认定这将成为那个时代艺术创作的主要架构。围绕这套系统的构想最终成为一个重要的模式，不仅将艺术运动观念化，而且将与科技建设一道发展的文化观念化。这些系统涉及军事、市场、艺术媒体、制造业，以及艺术生产的理论构架。伯纳姆将科技、控制论和系统分析法融合起来的方式，在今天看来尤为重要。



SYSTEMS ESTHETICS

30　31　32

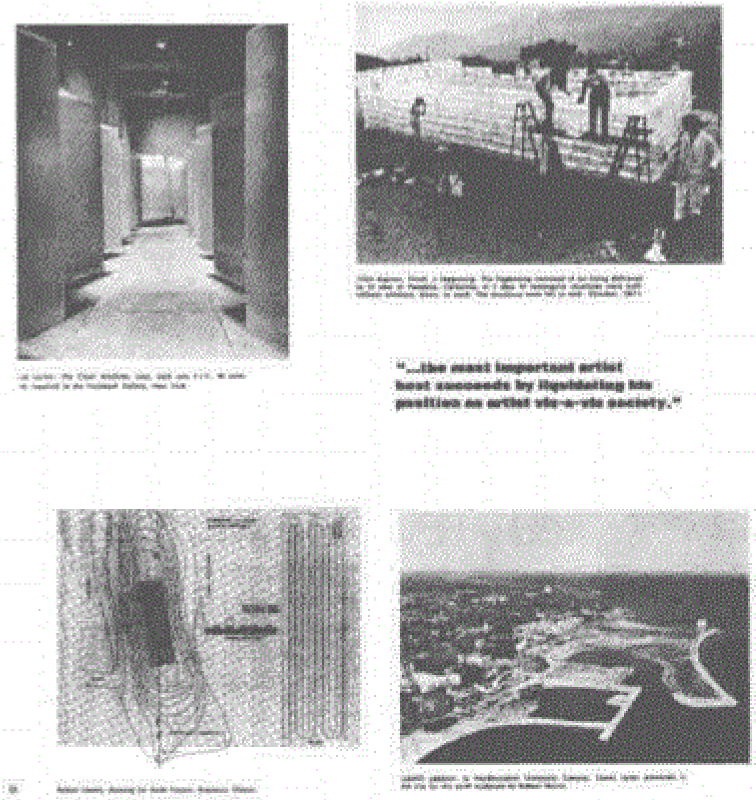
艺术正走向两极，一边是走向罕贵而独一无二的高级艺术品，即绘画或者雕塑；另一边则走向笼统称为“非物”的各种观念，即那些不能用一般方法去评论分析的环境或人造产物，包括一些几何雕塑家（尽管他们有些并不承认自己在创作环境作品）、一些展览厅中的动态艺术（kinetic）或光艺术（luminous art）、一些户外作品、偶发事件（Happenings），还有混合媒介（mixed media）的演示。在这种二分法的表面之下，还暗暗地发生着一场激进的演化，似乎跟正在退减的抽象和非物质艺术革命走向相反方向。这场演化信奉绝对逻辑的、递进的变革，全无 1907—1925 年那个英雄时代中崇尚的偶像破坏狂热。然而，这演化中的美学尚未有足以捍卫自己的理论，也没有姓名和明确的论述。

这种情况或许就像一个基本科学概念的“变体”——就像托马斯·库恩（Thomas Kuhn）在《科学革命的结构》（*The Structure of Scientific Revolutions*，1962）一书中形容的。库恩认为，任何时期的科学都是由一种“主要范式”（major paradigm）主导的；即是说，总是有一种关于自然秩序的科学概念是如此普遍和强大，以至于它会主导随后的每一个科学发现。所有与这个概念相悖的实验结果，都会被视为虚假或没有意义的——直到一种新的、更完善的普遍理论出现为止。这种主要范式的替换可能是今天的艺术状况的最佳写照。其背后原因则与当下的科技转变息息相关。

经济学家高伯瑞（J. K. Galbraith）正确地指出，至今，现代工业国家从未产生任何完全出于审美需要的追求，国家只关心权力和扩张。

高伯瑞的洞见值得我们特别注意，他对于眼前的社会科技变革的意见是关键的。左派视他为美国垄断式资本主义的最有力的辩护人，对于右派他又是民主党的社会主义幕后智囊。在《新工业国家》（*The New Industrial State*，1967）一书中，他同时批评传统马克思主义的教条和美国放任资本主义的神话。他提出一种由技术专家主导的政制，一种新的科技治国法取而代之。起码在 50 年前，人们已经开始讨论要脱离意识形态。无论是在加州的智囊会议还是在苏维埃的中央规划委员会上，未来学家都在认真研究科技治国，其自主决策的能力，中央储存资讯的处理，顺利推行社会改革的技术。在这么一个自动运转的国家，权力不再产生于对于传统代表财富的东西的控制，而产生于对资讯的掌握。

在这新的“超级科学文化”（superscientific culture）中，长远决策的制定及落实变得更难，却更必需。需要精确的社会科技模型以作出判断。以前，工业的演进是通过创造一件又一件满足消费者需要的产品。但到了 60 年代，这些曾经创造“更好生活”的产品设计却引发了重大的生态危机。我们发现一种令人惊讶的相似性：汽车造型师创作的“新车”和艺术中形式主义发明综合征，两者的“新发现”都是纯视觉的。“产品”——无论是艺术的还是生活的——愈发变得无足轻重；出现了一种新的需求，这种需求围绕着维持地球的生态寿命、创造更完善的社会、更好地理解人与机器的共同生活、提倡有节制地采用自然资源、发明教育、生产和



休闲的新模式。在以往，科技产物建构我们的生活模式，但现在我们正从一种物的文化过渡到一种系统的文化中，其根本改变不在于“事物”，而在于“事物如何发生”。

今天，最首要的问题是有关组织的问题。系统的观点着眼于在各种有机和非有机的系统之间建立稳定而持续的关系，这包括了社区、工业园、农场、交通系统、资讯中心、康乐中心等任何一种人类活动的框架。所有生活情境都要以系统的方法去制定价值等级。很多艺术家已经直觉地捕捉到这些新的特征，即使他们创造的“环境”还不算很精密，通过时间和经验他们定会愈益完善。

专门处理这些问题的主要工具是系统分析法（systems analysis）。系统分析法由于被五角大楼（美国国防部）所使用而广为人知，但它与国防事务本身并无关系，只是因为现在军事的庞大开支和复杂性，它才派上用场。系统分析员不是冷血的逻辑机器，最出色的系统分析员能够不断掌握到人类的需要和限制。系统学应用的先驱之一奎德（E. S. Quade）说：“系统分析，尤其是涉及军事政策的，依然很大程度上是一种艺术。艺术可以教授，但不是通过死板的规则……”因此，高伯瑞在他的著作中所讲的“更深层次”（The Further Dimensions）指的就是审美标准。有些人认为这种美学只是重新整合一些旧科技的把戏，而高伯瑞则认定审美将会是未来科技体制的重要部分。但没有几个政府真正明白，盲目的科技发展将会导致人类自我毁灭。

两百年来，艺术饱受工业的破坏，后来又面对来势汹汹的电子媒介，人们一直认为小小的艺术品可以“美化”甚至深刻地改变环境，这种想法是天真的。还有一种相同的幻觉，即艺术品会产生渗透到人的内心的艺术熏陶。相应地，光说不练的公共美育工作只局限在守卫森严的美术馆内。在工业时代之初，装饰性的媒介，包括绘画和雕塑，还有可能满足人的审美需要；但随着科技发展，审美需要便必定涉及更复杂的研究和生产。很明显，当下情况是不可能更虚假了。在一个如此异化的社会中，只有艺术的教诲功能还保有意义。艺术家成了准政治推动者，尽管严格地说他们不代表某种意识形态或道德标准。“为艺术而艺术”（L'art pour l'art）的口号和一整个世纪对强加于人的道德追求的拒斥为这一状态提供了保障，保证艺术家仅仅维持此状态。

具有教诲意义的现代艺术的特殊功用，在于呈现艺术并不局限于物质中，而是存在于人与人之间、在人与他们周遭环境的种种关系中。这来源于杜尚（Duchamp）的激进思想和其持续不断的影响，也清楚解释了为什么毕加索的影响

变得不再重要，因为与所有的形式主义艺术一样，立体主义也传统地将艺术的价值全然困在有限的艺术品之中。

在先进的科技文化中，最有名的艺术家的最成功之处在于能够完全消除艺术家直面社会的角色。艺术虚无主义应运而生。开始时，艺术家以手艺的理想主义拒绝参与到现实中。评论家克劳迪维（Christopher Caudwell）称此为“手艺崇拜”（Craft-fetishism），这是现代形式主义艺术的基础。与此相反，重要的艺术家努力缩小艺术创作与社会生产之间的技术和精神差距。在这个方面，杜尚、沃霍尔（Warhol）和罗伯特·莫里斯（Robert Morris）的方向相似。他们的策略渐渐将艺术和技术的决定统一起来——最少他们表明了艺术何以不得不这样做。科学家和技术人员不会变成“艺术家”，反而是艺术家代表了艺术与技术之间的分歧。逐渐地，就使用科技科学知识而作出超灵敏判断的需要，变成了最名副其实的“艺术”。

然而，说艺术包含了人生存的价值，就像说艺术有什么道德意义一般，同样难以让人信服。但得益于文学界，我们有翔实的理论能够解释艺术如何助人获得心理上的应变能力：

> 艺术是一种排练，帮我们为某些真实情境做好准备，在这些情境之下，为了生存，我们必须要承受认知上的压力，而拒斥情感共鸣给予的认同安慰，因为这时牵涉到的利害关系往往过于重要，致使情感认同变得不当……
>
> [莫斯·佩克汉姆（Morse Peckham），《人对混乱的狂热》（*Man's Rage for Chaos*）]

后形式主义的感受来自既有的艺术媒介的内和外。它在某程度上有点像“舞台艺术”（theater），正如迈克尔·弗雷德（Michael Fried）所言。然而，这舞台的标签很可能让我们偏离眼下这转变的真正本质。就弗雷德先生的论点，舞台戏剧从不是一种纯粹的媒介，它是各种艺术形式的综合，但尽管如此舞台戏剧作为“高级艺术”（high art）的地位从未受怀疑。为了理清思路，我们可以不沿用弗雷德先生所用的形容词，即剧场的（theatrical）或实在主义艺术（literalist art），也不必继续用本文至今一直用的“后形式主义美学”（post-formalist esthetic）——相比起来，“系统美学”（systems esthetic）一词似乎可以更全面地涵盖当下的情形。

系统方法不限于经设计、排练的环境和事件；它的革命针对更广泛的概念边界问题。一个系统并无像戏剧舞台或者画框这样的既定边界。定义系统的不是物质而是概念。所以，无论是否在艺术的领域，我们可以将任何一种情景设计或界定成系统，因此系统可能包含各种人、想法、信息、气氛、力量等等，用系统生物学家贝塔朗非（Ludwig von Bertalanffy）的说法，系统是“一系列互动中的组件”，是物质、力量和资料的各种程度的组织。在评估系统时，艺术家是一个瞭望者，他会订立目标、边界、结构、输入、输出和系统内外的相关活动。物品总是有固定的形状

和边界，系统则可能随时空而改变，系统的运作由外部条件和内部机制同时决定。

摩荷里·那基（Moholy-Nagy）在著作《新视野》（*The New Vision*）中，介绍了他的珐琅金属画系列：制作时，他只需通过电话详细地告诉工场怎样做。这种做法最近被芝加哥当代美术馆的馆长范·戴尔·马克（Jan van der Marck）发扬光大，他打算筹办一个实验展览“打电话做艺术”（Art by Telephone）。在展览上，艺术家与制造方的电话录音会作为展出作品的一部分。在系统中，资讯，无论以什么形式呈现，都是一项重要的美学考虑。

15年前，维克多·瓦沙雷利（Victor Vasarely）提出人们应认可大众艺术在工业社会中的功能。一些愤怒的评论家害怕这样会损害他们迷恋的艺术光环，打破创作中的神秘的手艺和私密感。即使有针对系列生产的艺术的抨击，却从未有人谈及工业系统的核心。一个将艺术作品无限复制的现象是荒谬的，因为这样不会将艺术推向大众，只会令拥有视觉喻义的实在的艺术品终结。这种去神秘化就是将康德的律令理论应用到美学上。另一方面，在系统美学中，系统的整个生命循环中每个环节都是重要的。这种美学不会有一个视觉性的最终产品，也不依靠一种“视觉语法”（visual syntax）。它拒绝成为一种应用美学。它呈现在自然环境不断重组背后的原则中。

莱茵哈特（Ad Reinhardt）的晚期文章不断批评形式主义艺术的种种姿态。他的黑色绘画（和他的文章）似乎戴着艰涩的禅的面具，但不是故弄玄虚的手法，而是为了推翻矫揉造作的形式主义和所有关于后写实主义艺术的幻象。他如此形容自己的工作：

> 美术家的一件作品，一幅绘画，那在只有一种尺寸的画布上画的画……一个主题，一种形式手法，一种单色，每个方向的一种线条，一种对称，一种质感，一种徒手的笔触，一种节奏，一种消解一切的工作，一种不可分割性，每张画都变成全面的统一和秩序。

即使在反形式主义的“特殊物品”（specific object）论出现之前，已经有一种间接的批评，拒斥让艺术感性化或者文艺化。这种批评的先驱是唐纳德·贾德（Donald Judd），他在1962年到1965年之间写了一组文章。他的做法像电脑程序员那样，列出结构表（list structure），列举出重组一件物品（object）所必要的所有元素。在更早时，现象学家梅洛－庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）便断言纯概念地重构一件物品是不可能的；而反小说家阿兰·罗伯－格里耶（Alain Robbe-Grillet）的强项，就是描述“结构清单”中所不包括的各种最细致深刻的感觉。他在故事的中央形象的四周，布下了一个感官的网络。这不是弗洛伊德式地勘察自我内心，而是通过细致地研究表象，以推断出情境的本质。贾德在他的批判分析中也用上了相似的态度。与其仅仅列出一件艺术品的“结构清单”，贾德在作品中加入一些现象性

质，这些在制作计划书中永远看不到的东西，提供了“看”到这件作品的必要性。这消除了很多围绕意义和个人动机的批评。

将贾德的“特殊物品”论理解成一种系统美学是不对的。应该说，物的艺术是一个阶段，正逐步迈向一般美学过程的理性化——一方面是通过减省艺术品的图像内容，另一方面是通过贾德对艺术本源的不留情的揭露。但其实早在1965年，他就提出要超越物性的局限。

某些一般的层面可能会维持不变，比如作品是一件物品，甚至是特别的，但其他特质应该会改变。由于所涉甚广，三维作品大概可以分成好几种形式。无论如何，三维作品所涵盖的范畴都会比绘画广，比雕塑更广。雕塑甚至比起绘画都要更专门……而由于三维的性质并未明确，并未事先设定，我们可以做出一些可信的东西来，可以做出几乎任何东西。（唐纳德·贾德，《当代雕塑中的“特殊物品”》）

1966年在芝加哥艺术学院（Chicago Art Institute）举办的“第68届美国展览”上，雕塑家罗伯特·莫里斯展出了两件大型的“L”字形作品，它们前一年在纽约也展出过。莫里斯将这两件作品的设计方案发送给芝加哥的工匠，因为在当地制造的成本要比把原作从纽约运送过来便宜一点。在系统美学中，拥有一件艺术家亲自制作的作品已不再重要。准确的资讯比历史和地理位置更为重要。

莫里斯是第一个撰文将雕塑风格与艺术家对工业日趋复杂的使用关联起来研究的人。最近，他迷上了材料成型技术（material-forming techniques），他研究一种安排方法，让材料甚至不会成为特殊物品，而是保持未经雕琢的原貌。在此，过程的概念便比最终结果重要：“摆脱以往事物恒定的形式和秩序是一种正面的主张。”这些材料松散的组合令人想到工业生产的循环。这里，传统中最终产品的优越地位被技术赶上了，在一个系统中，最终产品和过程技术同样重要，两者都是美学中必不可少的部分。

就这样，莫里斯提出了突破极简主义作品的系统。一件去年秋天提议给纽约市政府的作品，后来在费城Y. M. H. A.画廊、威洛比·夏普（Willoughby Sharp）策划的“空气艺术”（Air Art）展中展出。在这件作品中，莫里斯想从城市的街头收集烟囱排出的气体，再用喷嘴排放出来。在费城，这个系统借用了来自蒸汽浴室的蒸气。自1966年起，莫里斯便沉迷于设计简约的土地雕塑，他使用桥墩、篱笆及草山丘等，构成一些在空中都可以看到的作品，不能说不像印第安人的山坟，而“运送”这些作品就是要移植一片土壤和草皮。莫里斯正在做一个相类似的计划。与以往的雕塑不

同，这个计划将会考虑到来自测量师、景观设计师、土木工程师和地质学家的精准资料。在以往，艺术家以雕塑构成环境，如野口勇（Isamu Noguchi）在耶鲁大学的善本图书馆外做的《下沉花园》，但莫里斯则让环境去决定什么是雕塑。

至于在展览空间中，更激进的是卡尔·安德烈（Carl André）的作品。他的作品是一些互不相干地放在一起的模件，在其他艺术家的完全而坚固的作品之间，显得别树一帜。在安德烈的作品和他的拼贴技巧中，日常性的本源并无“隐藏”起来。安德烈的地板作品是建筑改造——虽然它们并不融入建筑之中，跟四周的环境的视觉全不配合。安德烈去年在纽约举办了他最微妙的展览之一。他让观众脱下鞋走过三个12英尺 ×12英尺大的范围，每个范围由144块一平方尺的金属板组成。观众不仅可看到这些由不同金属格子排成的“地毯”，更可以赤脚感受不同金属格子不同的传热效果。在一些最出色的新作中，视觉分析的重要性减低了，其他感官，特别是运动感觉，令“观赏”变成一种更为综合的体验。

在系统美学的视野中，没有一种技术方法可以解决所有问题，应该多层次地、跨学科地去应对问题。故此，一些较为敏锐的雕塑家便不再以雕塑家的方式思考，他们涉及更属于建筑师、城市规划师、土木工程师、电子技术员及文化人类学家所考虑的种种问题。不像某些论者所说，这绝非装模作样之举。这恰好延伸了麦克卢汉（McLuhan）对于波普艺术的评语：波普艺术宣布，整个环境都随时可以变成艺术品。

作为“现成品”（found object）传统的直接继承者，罗伯特·史密森（Robert Smithson）有充分的理由将他的巨型工程项目定义为艺术品［“场地选择”（Site-Selection）］。将美学的核心抽离艺术品的精细性，在今天看来，不能说不是一种生存方法。如果史密森的“场地选择”是一种以意义为本的艺术，它们呈现的是一种对超越房间的环境感的渴求。希格弗莱德·吉迪恩（Sigfried Giedion）在30年前便指出了特定的工程技术就是艺术作品。史密森更进一步，将工程作品在自然环境中实现，并将整个项目结成一个人与自然互动的时间网。

在方法论上，利斯·莱文（Les Levine）可能是最贯彻始终的系统美学代表。他的填满了真空制造的塑胶模件的空间永远都不是固定的。穿过这个空间，你便看到表面和空间的穿透性不断在发生不同程度的变化。莱文的《清洁机》（*Cleaning Machine*）不设最佳的观赏角度，没有可以辨认的“作品”，丝毫不似形式主义艺术。人经过作品的“处理”，就像在驾车驶过荷兰隧道（在纽约的一条行车隧道，连接纽约市的曼哈顿与新泽西州的泽西市——译者注）。这肯定回应了迈克尔·弗雷德引述的托尼·史密斯（Tony Smith）在晚上驾车驶过还未建成的新泽西高速公路的经验。然而如果这是弗雷德说的舞台，它也不是一个在发生着让人注目的事件的舞台。他的目的更多是去重新界定那包围古典艺术和后古典艺术的边界。在莱文最近创作的一个环境中，一排电线给予路过的人低压电击。这里，一个美学情境在左右人的行为，而全不依靠视

觉性。正如莱文强调："我追求的是物理反应，不是视觉效果。"

这令人想到60年代初的视觉艺术研究小组（Group de Recherches d'Art Visuel）的一些想法。这个来自巴黎的小组致力于让观众用身体参与到艺术中，通过气氛的"惊喜"逼使他们的"回应"。莱文所重视的视觉分离感则更为确实，更为图像性；不像视觉艺术研究小组的迷宫，莱文并没有一件艺术品，不会将人们的注意力调离对环境的整体经验。

人们关注到莱文的"随便使用"和"无穷无尽"系列中暗藏的反艺术立场，但他的作品与约翰·佩利鄂（John Perreault）所说的反艺术是两回事。除了强调艺术的定义是多变的，莱文的作品也归纳出整个市场机制如何以"高级艺术"的虚构故事以控制艺术，但它们不否定艺术，只否定艺术必须是罕贵的这种说法。

系统的组成部分——不管是艺术的还是功能性的——本身没有特别的意义或者价值。系统的组成部分只有在排列在一起的时候才会产生意义。所以，将艺术系统的一部分抽出来成为一件艺术品是不可能的，这跟人们珍视巴特农神殿的浮雕碎片不是同一回事。这一点在1967年12月得到了实证：丹·弗拉文（Dan Flavin）设计了六组一式一样的"玫瑰红"和"金色"的光管，组装在六面墙上，弗拉文称之为《广阔光亮华丽粗暴的系统》（*Broad Bright Gaudy Vulgar System*），在新的芝加哥当代艺术馆展出。展览的画册严谨地解释了模件系统的一些重要美学意图：

> 一个展览直到结束所包括的组成部分，在另一个情景中被置换掉，可能在另一个未来中，它们完全不是艺术。单一的组件没有本质上的价值，只有非常具体的实用意义。很难给它们投射以外来的性质，伪造的知识，或者以它们来创造满足感和个人内心的追求。这些光并没有被转化。没有象征意义的升华，也没有增加金钱的价值。
>
> ——丹·弗拉文，《粉红与金》画册

在过去六年中，弗拉文的作品由装在作品上的灯光，发展成直接装在墙上或地上的灯光装置，再发展到更极致的如他在芝加哥做的"可进入"的环境。当大部分的光艺术家都继续在制作"光雕塑"——好像说雕塑是重点似的——弗拉文已走在他们前面，在特定空间中创造不同的光的系统。

基于大部分的系统都是移动的，或者某种程度上是动态的，动态艺术应该是一种不同于形式主义的激进方法。然而事实却非如此。最广为人知的动态雕塑（kinetic sculpture），比如像丁格里（Tinguely）、考尔德（Calder）、布里（Bury）和里奇（Rickey）的作品，都不外乎是固态雕塑的变奏，只是添上一点动作而已。只有杜尚的动态作品超越了形式主义，他的作品重点不在视觉表象，而是一些全然不同的思考，真正体现了动态艺术的独特性，即在一个充满活动的空间中对声音和动态的感

受。在为展览空间而做的动态艺术，只着眼于最表面意义上的动作，这些动作是琐碎的：它们只是用动态体现和体验动作而已。

有几个不属于上述情况的重要作品，包括奥托·皮纳（Otto Piene）的早期作品《光的芭蕾》（1958—1962），日本的具体小组（Gutai group）早期的（1956）水上浮床和非正式而持续的环境创作，莱恩·莱（Len Lye）的一些作品，博·比艾（Bob Breer）的《浮》（*Floats*）的第一次展览（1965），罗伯特·惠特曼（Robert Whitman）的激光展览《黑》（*Dark*，1967），还有最近的密菲特（Boyd Mefferd）的《闪光地板》（*Strobe-Light Floor*，1968）。

在形式主义艺术中，各种视觉元素之间的构成的关系是绝对的。但自1960年代初以来，汉斯·哈克（Hans Haacke）便开始探索系统中看不到的元素。在系统中，不可见的部分，或不可见性本身，与可见的部分有同样的重要性。于是空气、水、蒸气和冰都变成了他作品中的主要元素。在美国的东西两岸，不少青年艺术家都产生了对这种“看不见的艺术”的兴趣。哈克的一些最出色的作品是在展览空间以外展出的，包括《雨树》（*Rain Tree*），那是一株滴着水的图案的树；《天空线》（*Sky Line*）是一段尼龙绳穿着一串白色氦气球，一个气象气球在一股气流中平衡，和一个装上很多气袋、离地升高一尺的大尼龙帐篷。

哈克的系统作为艺术体验往往只有短暂的生命，虽然他也有更耐久的作品。他强调，一种不同的投入感使他的作品与旧艺术产生不一样的效果。系统可以在观众的视野之外持续而独立地存在。在一个系统中，控制、互动、自治等都有主次不同的价值。在这一方面，哈克的《光电显示器程序调控系统》（*Photo-Electric Viewer Programmed Coordinate System*）应该是艺术家做过的最优雅、最敏锐的一个环境（为了科学和科技的目的，肯定也做过更精密的）。边界问题是汉斯·哈克思考的重点：

> 一件回应周遭环境的“雕塑”不再是一件物品（object）。各种影响它的外部因素，还有它本身的活动范围，超越了它占据的物理空间。它于是与环境结合，构成一个互为影响的“系统”，其过程演化不需要观众的参与。观众只是旁观者。一个系统不是想象，而是真实的。

与这种系统方法走向分岔的是阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）提出的非常独特的概念：偶发艺术（Happenings）。在近十年间，卡普罗将偶发艺术的概念由颇为故意及舞台化的事件转变成一种更严格、更优雅的做法。偶发事件现在获得了一种

以前没有的内在逻辑，而这种逻辑似乎是自然发生的。这变化与将系统方法变成具体的环境情景出于相同的考虑。正如这位主要的发明者所形容，偶发事件与日常事物之间建立了一种不可分割的关系，偶发事件有意避免任何与艺术有关的材料和程序，取而代之以丰富的地理元素和流动性，经验和时间是它的美学的一部分。它强调实际活动就是最有意义的一种程序……偶发事件是一些有结构的事件，而它的结果往往是可逆的：偶发事件对环境的改变可能在事件之后被“删除”，或者这种删除就是事件的结果。偶发事件可能涉及一个范围很大的地方，其形式却总是简单的。它的重点是建立一种参与的美学。

在有些人看来，这种“后形式主义美学”的出现可能涉及一种绝对哲学，它的思考已走到极致，再无法超越。但是，“系统美学”大概只会是面对今天的社会——科学情景的迷宫的主导方法。随着时间推移，新的情景又会产生艺术的新的主要范式。

某些读者可能会在这篇文章中听到历史的回声——他们可能会记起在 1920 年的秋天，一个意识形态上的分歧将莫斯科的构成主义（Constructivists）分裂成两个阵营。以塔特林（Vladimir Tatlin）为首的激进马克思主义者宣布他们反对艺术中虚假的理想主义。他们自称为“生产主义者”（Productivists），他们其中一句口号为：“打倒传统艺术的守护者。构成主义技术员万岁。”这群艺术家追随历史唯物主义和科学思潮，于是，他们中大部分人很快便投入到苏俄的科技发展事业中，他们已不再是艺术家了。尽管他们的运动有着实用美学的基础，却不幸碰上了紧接而来的斯大林反智主义（anti-intellectualism）。

其失败的原因似乎很明显。由于工业发展落后，在往后 40 年间，苏联的发展重点一直放在食物生产和重工业上。当时的苏联并未建立起一个先进工业国家应有的健全条件和结构。回顾历史，艺术家组织是否真的有足够的知识和政治影响力去左右苏联的工业政策？这是值得怀疑的。结果，他们的工作还是变成了另一堆形式主义的新发明，只是带着一种科学理想主义而已；而在西方，在流亡的构成主义者嘉宝（Gabo）和佩夫斯纳（Pevsner）的带领下，也发起了同样的形式潮流。

但在我们的时代，正在冒起的主要范式既非一种“主义”，也不是一系列的风格。它不是一种搬弄表象和空间的新方法，而是一种根本性的思考：在一个先进科技社会中，艺术需要产生怎样的意义？人是文化的创造者，他是“Homo Faber”：制造（工具和图像）的人。随着工业革命持续发展，人将会拥有一个更重要的新功能——他是“Homo Arbiter Formae”：决定形式的人。他的根本角色变成了做出美学决定的人。这些美学决定——无论是否是人们一致的决定——会影响未来世界的一切生活。再者，这些决定代表了价值的判断，指导着技术发展的走向。这种视野显然超越了今天的政治现实，不会维持多久。

（翁子健　译）

1968 年 12 月刊

大地艺术和新如画主义

EARTHWORKS AND THE NEW PICTURESQUE

西德尼·提利姆（Sidney Tillim）



导读

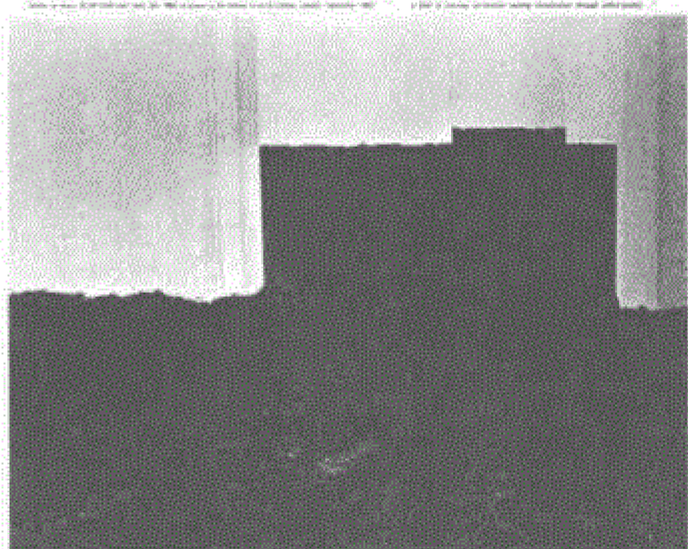
关键词：现代主义、极简艺术、风景画、物景

西德尼·提利姆（1925—2001）：美国批评家、教育家、艺术家。西德尼·提利姆生于纽约布鲁克林，曾在美国陆军服役，“二战”期间驻欧洲。回国后就读于雪城大学，1950 年获艺术学士学位。后在纽约居住期间，他开始为艺术展览撰写评论，并先后在帕森设计学院（1961）、视觉艺术学院和普瑞特艺术学院教授艺术。从 1966 年到 1993 年其退休期间，提利姆一直任教于佛蒙特州的贝宁顿学院。

20 世纪 60 年代末，提利姆在做《艺术论坛》撰稿人和特约编辑时成名。虽然他的文章主题涵盖面广泛，但他本人却尤其钟情于再现性绘画和具象绘画。当抽象表现主义饱受赞誉、极简主义势头正旺时，公众对再现性绘画的兴趣正逐日减退，也就是那时提利姆表现出对这种艺术形式的支持。后来，提利姆表示，形式主义批评家克莱门特·格林伯格的著作对自己的学术批评影响最深。提利姆在论文《大地艺术和新如画主义》中把大地艺术、极简主义艺术和 18 世纪末 19 世纪初的风景画相提并论。提利姆参考格林伯格对现代主义媒介，尤其是“实际”媒介（比如天然媒介）的强调，为美国的艺术传统提出了具有历史意义的新参照系。

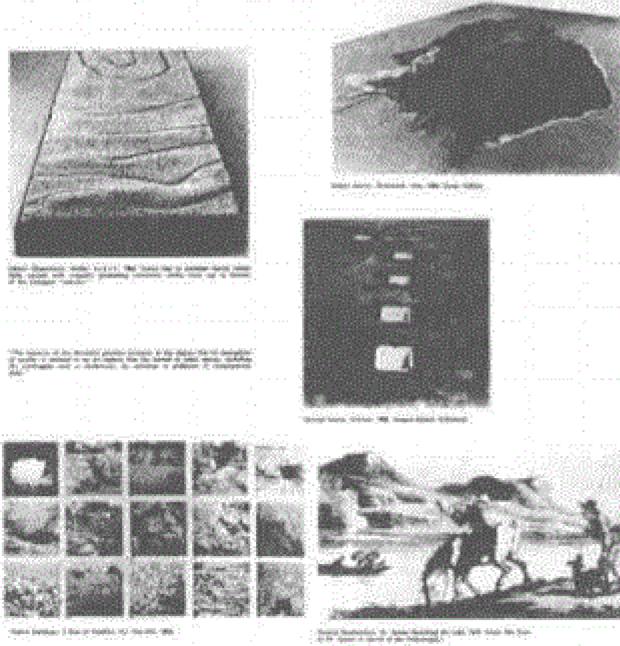
1968 年，在提利姆发表此争议性文章的时候，《艺术论坛》已成为一个讨论重要问题、形成重要观点的公共论坛。提利姆的绘画包括静物和叙事史等题材，虽然作为一个画家的影响并不大，但他在画布上特立独行的野心仍令人称道。





42

43



44

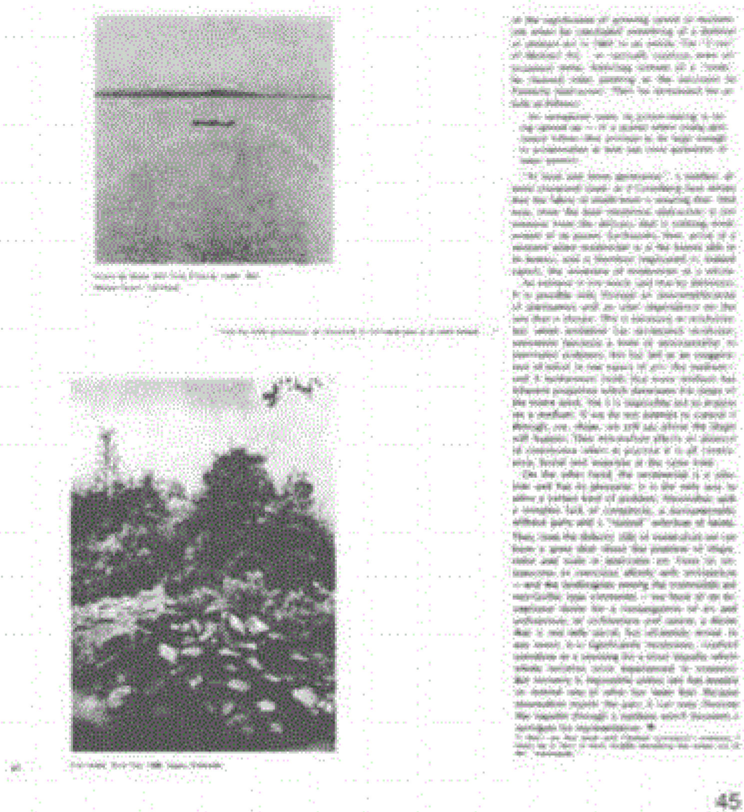
1964年，唐纳德·贾德（Donald Judd）写道，普通媒体和绘画已经不足以作为艺术当代性表达的媒介了，他呼吁产生一种“具体性、具有实际材料、实际颜色和实际空间力量”的艺术。近期，在纽约杜文画廊（Dwan Gallery）的大地艺术展将随后运用“实际”媒介创作的艺术推向了高潮。大地艺术是这样的作品，或用土壤完成，或在地表某处画线、打洞，以环线进行切割（展览展出了在各种地方进行的大地艺术的图片）。在这种艺术中，世间万物均可成为艺术创作的媒介，只要人们原原本本地对它进行使用（而非象征性使用）。同时，从所有这一切来看，很难有现代主义的未来似乎更成问题。

大地艺术代表了一种对真实大自然独特的、具有观念性的介入，并非一种偶然，几乎展览中的每位艺术家在前不久都展出了“极简”艺术作品。无论是将一片风景变成艺术或将物体艺术（object-art）变成一种风景，还是将物体和风景以一种美学和原始的方式结合在一起。丹尼斯·奥本海姆（Dennis Oppenheim）计划在明年七月在厄瓜多尔的一座活火山附近的麦地里，开辟十里宽的环状地带，罗伯特·莫里斯（Robert Morris）则在一间画廊里，放了一堆黑土、管子、毛毡，一大堆胶状的工业油脂。其他以风景体验进行的创作，无论是图文说明还是在展览现场出现的作品，包括沃尔特·德·玛利亚（Walter de Maria）穿过西部的一片荒地画下的巨大平行线，慕尼黑一家画廊满墙的土，也是玛利亚的作品。卡尔·安德烈（Carl André）于树林中的匆匆砍伐在灌木丛中蔓延开来；迈克尔·海泽（Michael Heizer）在森林和太阳灼烤的泥地中挖坑。克里斯·奥登堡（Claes Oldenburg）在一个塑料容器里放了一些污泥，据说是要和虫子一起种下去。另外有影片表现了他在大都会博物馆后面挖洞填坑的行为。

我认为与具体的大地艺术和通常所说的实际媒介艺术有关的是20世纪的“如画”（picturesque）一说。如画主义本是一种风景理论，最早出现在18世纪末和19世纪初，以英格兰为甚。就如这个词本身的含义，如画是指以看画的方式去看风景。人们从如画般的美丽角度去品味风景，同样的效果产生在绘画中就受到高度推崇。换言之，这是观看自然的一种方式，场景极为重要。大量表现如画般旅行的文学作品由此产生。

极简主义艺术同样也依赖于环境。无论是工艺的、轮廓鲜明的，还是地质学的、更柔软一些的，极简主义是一种人工自然的形式，或者说，是人类打造的自然。它并不呈现具有艺术性的物品，而是一些能够创造某种场景而非一个空间的无用艺术品。极简主义观察者或极简主义物景（object-scape）之间的关系，类似一个有品位的人和他所欣赏的如画风景之间的关系。正是这一特征激发了迈克尔·弗雷德，他轻蔑地用“夸张的戏剧性”这个词来形容极简主义者，如他所言，实在主义者（也译作“拘泥主义者”，literalist）雕塑。在面对戏剧性作品时，观众不再是置身于作品之外的旁观者，而是成为场景中的一部分。如此一来，作品就为观

众进行了“表演”。一些极简主义的场所只能从空中欣赏。另一方面，罗伯特·史密森（Robert Smithson）参观帕塞伊克的“纪念碑”时，对现代的如画之境进行了嘲讽，他携带着柯达傻瓜相机就如老行家带着素描本一样。史密森写下了自己的旅行见闻并且用图片记录下来，里面有工厂、沙坑、排水管、工业废气等。



就如在早期的和原始的如画中，判断和选择“场所”或“非场所”（史密森这样称他在画廊展示的物品）的价值或风格完全源于艺术。对现代主义艺术*透彻的了解因此成为提纯的前提，其实际与直白的（literistic）如画是分不开的。例如，形状和构图或非构图的特征来自抽象的先例。一些是平面的，一些是直线的（海泽早期的环形，德·玛利亚的线条），一些是波普的（史密森的石头储藏箱和照片，他去帕塞伊克的旅行，奥登堡在中央公园的洞），其他的是以观念化的方式呈现的抽象表现主义（莫里斯的土堆）。大地艺术局限于与大地有关的作品，但是由于媒介美学的要求，所以并不限于地质范围，其他的艺术家也用其他的媒介创作，间或插入相应的与风景有关的创作策略。自对如画的狂热迷恋伊始，很多大地艺术都将软硬元素结合在一起，对处于艺术根本的形式上的一分为二（边缘 VS 大众）进行了重新归纳。由此也进一步证实了我的推论，极简主义产生了很多理论性写作，堪比早期如画的信徒和理论家们的写作。

* 我用这个词和克莱门特·格林伯格并不一样；在此，我的意思是，大体上一切都是出自“前卫”。

但是如画不仅仅是自然和艺术中的风景理论。它是历史品味发展中不可小觑的插曲。虽然并未达到神圣境界，但却是理想化的替代品，它以其所萌发的伤感象征着高级艺术（high art）理想的终结。它以高贵的情感代替了多愁善感，发展成对自然的狂热迷恋，成为过于复杂的文明社会的一剂解药。同时，它也是对最高雅的品味的热爱。它初期的病态最终以 19 世纪早期规模上的全盘失败而臻于成熟（甚至浪漫主义也无济于事；现实主义对它和维多利亚主义的崛起是抵触的）。

作为如画之境在 20 世纪的表现形式，大地艺术意味着这一现代主义语汇过度熏陶所达到的一个程度。在探索重新恢复现代主义的过程中，它以直接运用“实际”媒介而达到过度提炼的程度，其运用的媒介涉及木头、金属、塑料、整个工业生产过程和普通的泥土。这样，作为一种可贵的原始主义，通过有意为之的乏味寻求新生，它就与波普艺术联系起来。就如波普艺术一样，只有当它确定了自身所欲扭转的风格化消磨后，方才发生效力。

我们可以理解为什么形式主义者将品质的可能性限制到日益狭窄的艺术领域

中。越来越多的艺术脱离于形式主义这门被人们所认为的严厉的历史自我批评，越来越多的艺术家代替了他们自己的现代主义艺术史的历史—理论定义。应对当代风格问题的形式主义解决之道越来越少。于是，形式主义立场达到了这样一种程度，它的品质观与艺术文化是疏离的，已经变成了其他的手段，其中包括大地艺术中的夸张手法。现代重要的形式主义评论家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）深知现代主义愈演愈烈的动荡不安，他在1964年的一篇文章里总结了一些可以维护抽象艺术的方法，文章名为《抽象艺术的危机》。他拒绝"危机"的定义，要求彩色绘画能够成为绘画抽象的继承者。文章结尾他这样说：

> 造画（picture-making）的一个未知的领域正逐渐敞开（年轻的模仿者们尚无法追随），其将会足够宽阔博大而能容纳至少又一代的重要画家。

"至少又一代"：这是一个谦逊而几近简朴的宣言，就如格林伯格所言，现代主义结构日益式微。如今，即使是最好的现代主义抽象都不能从掠夺现代主义力量的脆弱中幸免。大地艺术在现代主义处于最低潮的时刻到来，这也预示了整个现代主义的虚弱。

通过定义，极端的事物变得太过强烈。只有通过非传统的过度简化和对被选择方的绝对依赖，极端之物才成为可能。这在革新中是有必要的，但当革命在演变进化的过程中被同化后，极端主义就变成了伤感的形式。在极简主义雕塑中，这导致了对艺术某一面（媒介）的过度信赖，而且进一步认为每种媒介都有其固有的、决定整件作品形状的属性。不利用媒介是不可能的。如果我们不通过形状来控制它，我们依然会说出形状将如何产生。于是，极简主义造成了发明物的缺乏，当在创作中都是发明物时，却兼具粗粝生猛和精致考究的特征。

另一方面，伤感是一种解决方法并有其愉悦性。其是唯一可以解决某种问题的方式。极简主义寻求一种缺乏复杂性的复合体、一座没有局部的壮观纪念碑和一种对形式的"自然的"选择。从极简主义具有教化性的一面，我们可以学到很多后色彩艺术里关于形状、色彩、规模的问题。从无意识或有意识的与建筑的联系上，极简主义者中的风景主义者是新哥特类型的预言家，我们了解到一种对艺术和建筑、建筑和自然之间的亲缘关系的特殊渴望，它不仅具有社会性而且还是道德上的欲望。在所有活动中，它都是非常神秘的，与对整个社会曾经共同体验的那种仪式般冲动的渴望多少是分不开的。但复兴是不可能的，除非能产生什么先例去提醒人们究竟什么丢失了。因为极简主义拒绝过去，它只能通过一种成为表现的替代品媒介去诠释这种冲动。

（王丹华　译）

1969 年 2 月刊

《艺术论坛》读者来信

对西德尼·提利姆《大地艺术和新如画主义》的文章的回应

先生：

我认为西德尼·提利姆先生关于大地艺术（十二月）的文章很有力度。在他面前，艺术作品都显得多余了：人们只需亮开嗓子说一声“大地艺术”就可以了，而提利姆先生将以充分的理论去应对。在这个程度上，大地艺术和如画之美联系在一起，二者都受到了抨击；它们和现代主义联系在一起，二者也被抨击了。我们能否知道提利姆先生对罗伯特·莫里斯的作品和罗伯特·史密森作品的看法呢？

艾琳·多诺万（Eileen Donovan）女士

芝加哥，伊利诺伊州

我想将本人近期的文章《大地艺术和新如画主义》中有些笼统的结论所蕴含的主要意思澄清一下。这篇文章的基本前提是大地艺术代表了现代主义晚期的指示性阶段的这种说法是站得住脚的；此外，将旧的和新的“如画”过于简单化，我对此都报以同样的关注。

在我的结论中，如画之美本身的含义就是颓废的。当然，这并不确切，至少并非完全如此。对于如画之美的迷恋导致了过分的多情、矫揉造作和过度考究，而且，维多利亚风格与之有着密不可分的联系。在英国，如画之美表现了一种非常优雅的品位，但是毕竟还有庚斯博罗（Gainsborough）、诺威奇（Norwich）水墨画家和一些早期的维多利亚风格画家，对他们而言，细致讲究的乡村生活对艺术构不成什么威胁。

在美国，尤其是 19 世纪前半部分，对如画之美的崇拜承载着美国的希望，是对新大陆风景的认同。在这种天真的信仰下，土生土长的风景画派脱颖而出，虽然受到了克劳迪田园情调的影响，但科尔（Cole）之后，包括的艺术家还有肯赛特（Kensett）、丘奇（Church）、克劳普希（Cropsey）、杜兰德（Durand）等人。也有很多美丽的图书插画和早期的风景版画，依然保持着最初的魅力。

现代主义的如画另有所指。就如我所写的，本质上是经过了极致提炼的优雅的表达。实际上，所有的大地艺术以及相关的类型如空气艺术、水艺术、光艺术、整个处于技术中的艺术等等一切，都具有一种彻底的唯物主义和现象学姿态，若非真正地“如画般”，就成为夸张造作的，而它们最终是和品位的感觉水准有关。

然而，一些极简主义艺术，一意孤行地对“媒介”报以极大的相信，其执拗

的信仰与主流品味是不一样的。这种天真是对品味的一种对抗，更倾向于将媒介理想化而非与其共生共荣。我主要说的是唐纳德·贾德和罗伯特·莫里斯（Robert Morris）等人的佳作，从理论上而言，还有丹·弗拉文（Dan Flavin）。我并无必要去喜欢他们的作品，去感受这其中的信仰，但是他们三人所做的作品有我所喜欢的部分。这些作品的简单其实是由单纯地以媒介为乐的那种简单化的理论造成的。功利主义错位的伦理和功能主义者实用主义的复活也对我产生触动，我相信这些都形成了他们的作品情感。

确实如此，这些艺术家方式中的“粗野主义”是另一种形式的精巧考究。莫里斯的大地艺术就像他的毛毡作品，形状不规则，感觉上完全是如画一般，但具有明显的训诫之义。它诠释了一种思想、一种与媒介有关的关于艺术的思想，这样就不仅仅是如画般那么简单了。阿兰·萨里特（Alan Saret）的电线装饰带和“树篱”，与早期极简主义建筑式的严格呆板是不同的原初风景，可以说是“美丽的”，但依然保持着优美的随意性。

不然，如画般的冲动本身预示着从现代主义高级艺术中背离出来，大部分是抽象表现主义和色彩艺术。比如，沃尔特·德·玛利亚（Walter de Maria）画在沙漠上的线条，我们看到的是对那些个理想典范有意的模仿或极端的嘲弄。

在此，我们必须要将最好的“抽象主义”艺术看作要保持那些理想的尝试：这些理想就是要以绝对的品味，物性（弗雷德）或新颖性（格林伯格）来抗拒被侵蚀。但这只是意味着“形式主义”立场，就如当前粗浅是受限于它的传统的。如今它本身就是艺术中的保守力。格林伯格几年前对现代主义的保守论断亦是如此。现代主义（自立体主义后统领艺术的情感）这一切都意味着或者是更少的选择，又或者说，格林伯格所感觉的“只是还有一种”选择其实就是最后一个选择。并非所有人都认为这是当下唯一需要去采取的方式。

西德尼·提利姆

纽约市

（王丹华　译）

1969 年 4 月刊

雕塑笔记：超越物体

NOTES ON SCULPTURE: BEYOND OBJECTS

罗伯特·莫里斯（Robert Morris）



导读

关键词：极简艺术、物体、具体对象、视觉场域、感知条件

罗伯特·莫里斯（1931—　）：美国雕塑家、画家。罗伯特·莫里斯是杰出的极简主义理论家，他同时也为行为艺术、大地艺术和过程艺术运动做出了重要贡献。莫里斯分别在堪萨斯城大学和旧金山的加州美术学校攻读工程学和艺术。1952 年，他中断了学业，加入美国陆军工程兵团（并在韩国服役一个学期）。1955 年回到旧金山，并用余下的几十年时间投身在实验舞蹈和即兴戏剧之中。他的第一个个展于 1957 年在旧金山举行。1961 年到 1963 年，莫里斯在纽约亨特学院研修艺术史，至今一直居住在纽约。

莫里斯的早期作品具有抽象表现主义的特点。后来他逐渐拓宽了创作形式：制作电影短片、组织即兴戏剧、舞蹈、行为艺术以及偶发艺术。1961 年，他放弃绘画转而投身雕塑。在那些早期的雕塑中，身体和运动扮演着重要的角色。

莫里斯的创作在向极简主义转变的过程中，仍保留了早期作品的形式结构。他专门选取那些没有明显特点的“物体”，如立方体、圆柱体或其他形式的简单几何体进行创作，并大量使用工业材料、涂有中性色（白、灰、黑）的胶合板和玻璃纤维以及镜子等。这些作品通常以系列的方式展示。

1966 年，他开始撰写具有影响力的系列文章《雕塑笔记》，并于同年起发表于《艺术论坛》杂志。这些文章对雕塑中出现的新趋势进行了复杂而富有哲理的研究，对早期极简主义在美国的确立起到至关重要的作用。文集中收录的“第四部分”是这个系列的收官之作。

或许莫里斯在《艺术论坛》上发表的最具争议的文章是 1968 年的《反形式》（*Anti-Form*）。这里他第一次明确表述了过程艺术。与当时主流的极简主义雕塑的光滑的平面相反，过程艺术公然地展示作品的制作过程，使受重力作用的毛毡、绳索等材料与其所处的环境建立关系。

莫里斯 20 世纪 60 年代的作品以运用暂时性材料（ephemeral materials）为特点。他尝试用沉重的毛毡、纺织废料、蒸汽、泥土等材料创作的作品，在短暂地被观众欣赏后便瞬间消失或被艺术家移除。这些实验性作品的图像资料往往成为仅有的实物线索，它们记录了莫里斯对艺术创作中的动作性和身体性的反对。1967 年以后，莫里斯主要以铅和毛毡为材料，那些依重力和偶然性而堆放在地面上的毛毡被称为“软雕塑”（soft sculpture）。因此，作品的每一次布展都呈现出一个新的设定和形态。

除了在极简主义艺术、过程艺术、系统艺术和大地艺术上的贡献之外，莫里斯在艺术批评的写作方面亦有重要著述。其中最著名的系列文章《雕塑笔记》（1966）启发了批评家迈克尔·弗雷

德（Michael Fried），后者写于1967年的论文《艺术与物性》是对莫里斯理论的批判性回应。

I

……另一方面，绘画性的艺术元素被抛到一边，物质从实用目的本身中浮现，形式也一样。

——马列维奇（K. Malevich）

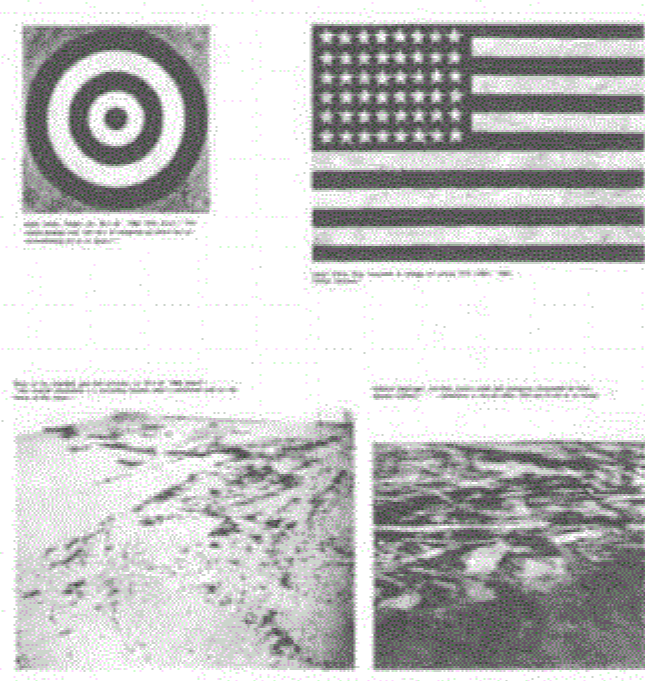
贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）为艺术排序（art ordering）创造了新的可能性。《旗》（*Flag*）和《靶》（*Targets*）暗示了很多以前在二维平面内不可能实现的事情。毫无疑问，这些作品本身已取得巨大成就。甚至跟波洛克的作品相比，约翰斯的作品也更能让观众的目光停留在表面，而不进入画面内部，这一点是之前的绘画不曾做到的。在将绘画推向一种非描写（non-depiction）状态的努力上，约翰斯比任何人都做得彻底。《旗》这件作品与其说是描写，不如说是拷贝，是虚假的装饰，僵硬的填充物，荒诞的赝品。也就是说，它们不再是描写性质的作品，不再像过去的绘画那样毫无例外地在图—底（figure-ground）这一再现性二元关系内部操作。约翰斯把背景从绘画中摘除，将物体孤立出来。背景变成墙壁。之前中立的东西变成实在的东西，而之前的图像变成了物（a thing）。

《旗》和《靶》是第一批严格采用事先排序（a priori ordering）的绘画。这种工作方法的一个结果就是使一种前所未有的重量集中到了画面边缘。该重量对内部图像而言并不具备关系上的重要性[弗兰克·史特拉（Frank Stella）后来拓展了这一关系]，而更多强调了一种终极、绝对的界限，该界限也是整件作品体验的一部分。过去，绘画是一块以画面边缘为界的半透明表面。琼斯的作品则是平整而轮廓明确的形状。整个过程并不是在精简艺术，而是将其重新建构为一种“物”。

琼斯为游戏设立了新的规则。这些一般性规则，除了在史特拉的作品里以外，我们不用将其进一步运用于绘画。图像与物体的物理性延伸以及一种事先决定好的







工作模式共同存在——这一点充分描述了三维立体物品是什么以及它们究竟是怎样做出来的。显然，将艺术品作为一种构建之物的观点以及将其从描绘性背景转移到真实空间的做法在三维物体中能够得到更加全面的展开。

琼斯、史特拉的作品以及60年代随之出现的大部分绘画中对称的内部分割并不算新鲜大胆，相比之下，使画面整体图像跟作品物理界限完全一致的整体式结构特征显得更为引人注目。反过来，60年代采用了对称性内部分割的立体作品仍然保留了绘画性和装饰性的考量，因为这些特征相当于是对一个更加完整的整体的再分割。也就是说，这是一种将不同物体并置的做法，而不是从本质上将材料作为整体进行连接的方式。约翰斯向我们展示的是在作为艺术的建构之物背后起支撑作用的结构。只要作品还挂在墙上，这一结构就永远不可能得到完整的展示。旗帜和靶子都只算半个物体（非比喻意义），两者都是平的，而且靶子还是单面的。也许约翰斯从来没有想过把建构之物体变为现实。就连《啤酒罐》（*Beer Cans*）也只是描写。

将物体重新建构为艺术——这项工程成功的可能性部分意义上跟雕塑的状态有关。雕塑身上的具象隐喻病已经到了晚期。三维空间里的物体模式是一个新起点。虽然绘画只能一边携带着描写的病菌，一边不断产生变异，雕塑却能到此为止，物体随之登场。

毫无疑问，就图像而言，物体跟具象隐喻是保持距离的。但从一种更本质的意义上说或从认知的角度来看，两者之间的差异并没有那么大。也许我们平常第一眼看到的或者当作一个物体看到的往往其实是另一个人形（human figure）。如果没有人物形象提供焦点，世界的任何部分都只是一个场域，一片背景。物体之所以在我们看来明确可辨，更多地是因为有这样或那样的局部关注点，而非依据任何一般性的特征。唯一的例外可能就是运动的物体。但这又再次跟人物形象联系到了一起，因为后者基本上总是处于运动当中。与其说60年代具体的艺术物品（art object）是形象的隐喻，倒不如说是与之平行的存在。我们对这些物体的认知反应跟我们对形象的反应是一样的。这也是为什么观众在面对物体艺术（object art）时，潜意识的、一般化的动觉反应会比较强烈。这类反应往往被否认或压制，因为在非拟人化的形式面前，它们明显显得不合时宜。但这并不能取消它们的存在。哪怕在十分微妙的形态学意义上，物体类艺术跟身体之间也有着紧密联系。和身体一样，物体类艺术也被划定在形式的对称性与材料的同质性之内：只有一种形式，一种材料（最多两种）——这条原理基本上统治了过去几年的立体艺术。

即便物体没有被置于某个特定的焦点下受到特别强调，即便采用多单元组件的构建方式后作品样态接近于某种场域，它也始终表明了一种对称的严格秩序，将自身与世界里那些没有形象存在的部分的异质性、随机性分布方式区别开来。对称性

图像在人们脑海和记忆里留下的印迹远远比非对称性图像留下的深刻和鲜明。福特A型汽车和瓦格斯女郎（Varga Girl，瓦尔加女孩，美国广告画家阿尔贝托·瓦格斯笔下的性感女郎形象——译者注），两者都能让人过目不忘。

所谓的极简主义艺术在实现将艺术重新建构为物体这一任务的同时，并没有脱离具象雕塑的感知条件。真实空间里的物体和人像一样都保留了一种图—底关系。这不是再现式绘画中的描绘关系，而是有关中立场域内被圈出之对象的实际关系。当人体形象本身已经行不通时，对于圈定事物的持续冲动必然要寻找另一种对象。约翰斯的作品为此提供了结构性线索，甚至催生了图像的某些样态——某种公共的、共同的一般性图像。立体作品抓住并利用的结构刚好跟另一类形式配套，这类形式和人物形象一样普遍而且无处不在，它们是：取自工业环境的几何图形。

II

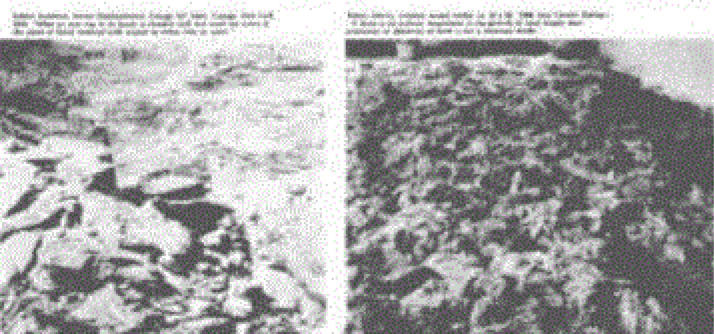
> 因此，视野具有一种特殊的结构。在视野中央是被我们目光锁定关注的对象；其形状看上去清晰可辨，各种细节也明确清楚。而这一对象周边，在视野可及的范围之内，有一片我们并未真正注目，但却以一种间接而模糊的余光扫过的区域……在这片区域里，如若不是熟悉的事物，我们便说不出从余光中到底看到的是什么。
>
> ——奥特嘉·伊·加塞特（Ortega y Gasset）

> 我们尝试聚焦的努力必须让位于空洞的、拥抱一切的目光……
>
> ——安东·埃伦茨维格（Anton Ehrenzweig）

如果一个人留心观照他自己的视野，他看到的是什么？既不是秩序，也不是无秩序。这一视野到何处为止？到一个不确定的边缘地带为止，尽管如此，这种不确定却是实实在在或未曾被经验过的，它随着眼睛的每一次转动而变化。我们视野内任意给定区域的内容是什么？一系列异质的物体和形状的集合，既非残缺，也不算特别完整（除了其中某些形象或移动物体的特殊的总体性）。如今，某些新艺术开始考察视野本身（不包括其中的形象），并将其作为艺术创作的结构性基础。过去几年来的艺术利用单个事物内部的各项条件——具体的形状和单一材料的整体性——来重构物体为艺术。两者之间的差别在于从一种图—底的感知模式转向了视觉场域的感知模式。从物质层面上来说，这相当于从分散的、同质性的物体转向各种事物的堆积，有时事物与事物之间性质迥异。一方面，上述转变接近于对视觉场域的观看这一现象学事实；而另一方面又联系着组成该场域的异质性事物的铺陈。如果换到别的时代，你也许会把它说成是人像模式和风景模式之间的差异。事物的场域没有中心焦点，并能一直扩展到达甚至超越视野的边缘地带，因此提供了某种

“风景”模式，与具体物品（specific object）自足的组织方式相对。

此处考察的大部分新作品仍是明显区别于周围环境的物质或事物的铺陈，作品边界在什么地方也一目了然。从这个方面来看，它是独立的，但并不像真正的物体。作品仍然跟环境相区别，因此从最广泛的意义上讲仍然是背景（底）上的图像（图）。除了将房间本身的界限都全部取消的户外作品，此处“图”就是“底”。然而，我们无法把延伸至余光领域内的作品当作一个明确的整体来对待，所以它的独立跟物体的独立有所不同。其中一些作品的横向铺陈导致你无法从侧面或上面看清其全貌。（过去，我曾将物体或结构横向扩展到占据 25—30 平方英尺的面积，而且作品低到让你几乎看不到侧面。哪怕你就身在作品当中，也无法俯视作品全体。）最近横向铺陈倾向明显而且不用标准组件或对称性间隔的作品往往碎裂为一连串的细节。任何整体性均属次要，而且这种整体性还常常只是因为有了房间的界限才得以存在。只有在此类作品上，材料的异质性才重新变得可能；现在，任何物质或混合物及其可能采取的形式和状态——杠子、粒子、尘埃、湿的、干的、糊状的——都可以拿来用。之前容纳它们的是一种或两种材料以及单个或重复的形式。如今再没有这样的限制，作品开始参与到一系列部分—部分，部分—整体的关系当中。即便如此，包含两种或三种物质的极简主义艺术还是容易陷入透明与固态、空洞与阴影之间的关系游戏里，各个组成部分彼此分开，作品构造未得到明确承认，显出一种虚伪的严肃。



53

除横向铺陈、不同材料的混合以及物质的非单一性以外，这些由不同组件构成、松散灵活的作品还借助其不确定的样态特征提供了一种有别于部分与部分或部分到整体式分析的解读方式。这类作品暗示了一种持续的变化。过去，不确定性是我们在面对规范化物体时的一种感知特征——即根据视角不同，所做的解读也不同。在目前讨论的作品里，不同构件在组合安排上的不确定性变成事物实体存在的一种直接特征。

本文讨论的作品涉及埃伦茨维格提出的一种视觉模式。他在不同场合下曾先后称其为浏览式的（scanning）、融合式的（syncretistic）或去分化式的（dedifferentiated），跟受格式塔规定的形式所要求的整体式解读刻意保持距离。在这一感知模式找到的重要线索中，图像的整体性是通过感觉，而不是通过认识获知的。对于该模式而言，随机性、内容的异质性以及不确定性均不会成为混乱的原因。我们也许可以说，这类作品更多地不是把上述模式当作一种观看方式加以承认，而是将其假设为作品本身的一种结构特征。如此，该类型的作品就是用一种感

知方式的调整代替了具体的形式或图像控制与投射。这一事实使得柔软或无定型材料大量涌现，也催生了很多到目前为止根本不具备格式塔心理学里完整图像认知必要条件的作品。通过它们，我们可以看到艺术如何通过改造感知的关联性意义（perceptual relevance）而不费吹灰之力地打开了新创作的能量大门。

III

> 但感知拥有自己的历史；它随着我们的生命进程而不断变化，有的时候甚至能在很短的时间内就变样；更重要的是，感知在精神生活的不同层面上有着不同结构，并会随某一特定时刻受到刺激的精神层面的变化而变化。只有在我们的显意识体验中，它才像格式塔心理学家所假定的那样稳固不变。
>
> ——安东·埃伦茨维格

> ……过去历史上伴随放电现象发生，而且结束后又产生大量辐射的巨大灾难很有可能导致物种发生突然的多重变异，类似今天科学家在实验室里取得的效果……今天为我们考察人类以及动物世界过去历史提供背景的再也不是“小猎犬号”（Beagle，达尔文考察期间曾经乘坐过的海军勘探船——译者注）的舷窗，而应该是广岛的经验。
>
> ——伊曼纽尔·维里科夫斯基（Immanuel Velikovsky）

形式的变化可以被视为在一个垂直的范围内进行的。当艺术发生变化时，形式也会发生明显变化。而感知与结构的变化可以被视为在一个水平的范围内（甚至是一条地平线上）展开的。这类变化必须跟关联意义（而非形式）共同进退。我们对一种新的关联意义的感受总是稍纵即逝。感知不是我们观看的对象，而是我们观看的方式。当感知发生变化时，我们不会看到它，但会用它来看世界。只有在我们意识到感知变化的瞬间，它才是可见的。之后，我们不仅被它改变，同时也将其吸收。要重新找回转瞬即逝的感知变化基本不可能，这就导致艺术史的解读只能一个劲儿拾捡死去形式的骸骨。从这个意义上讲，所有艺术都会随着时间流逝而消亡，无论其物质实体是否继续存在，它都不能永恒。把 50 年代和 60 年代艺术之间的差异总结成有机形态和几何形态之间的区别——这种做法只能算毫无生命力的形式比较。如今艺术领域中逐渐远离极简主义的倾向也不仅仅是形式层面上的变化，而是涉及对关联意义的重新调整。

对 60 年代的艺术而言，最重要的任务就是将物体重新建构为艺术。很明显，物体是走出错觉主义和隐喻的第一步。作为人造的独立实体，它们跟人物形象或拟人化形象之间的距离和差异再明白不过。这就难怪向往脱离错觉以获得更大实在性的艺术会钟情于几何形状这种从本质上讲十分理想化的图形。在所有人们可想象或可体验的事物当中，对称图案和几何形状是最容易被辨识为形式的。人需

要能从精神层面上控制、操作以及孤立圈出的图像，这在一方面是一种审美预设，另一方面也是出于方法论上的必要。物体为60年代的艺术提供了一种图像背景。物体的建构需要预先设定一个整体图像。60年代的艺术是一种描写图像的艺术。但作为一种模式，描写似乎有些原始，因为它间接肯定了形式先于物质的观念。[1] 如果我们不在审美层面上为整体式图像赋予优先地位，那么对形式的投影或描写也就不再必要。如果工作方法不要求我们预设图像，几何形状以及物体就不能成为最优的形式，当然也就不能成为除建构或构成以外的其他工作方法的必选项。

现在，某些艺术开始将各种形态的物质（块状、粉状、糊状等等）作为其制作的起点和手段，预先设定的图像变得既不必要，也不可能。伴随这一方法出现的是偶然、随机和不确定性——简而言之就是过程的整个领域。目的和手段达到了一种前所未有的融合。过去，抽象表现主义也曾在局部意义上实现了两者的融合。但除少数艺术家［以波洛克和路易斯（Louis）为代表］之外，立体主义的形式结构仍然扮演着目的的角色，是所有活动始终不变的汇合点，因此从这个意义上讲，它仍是一个独立的目的，是先于活动的图像或形式。任何活动，也许除了漫无目的的游戏之外，多少都会预设某个具体的目的，从而使过程与结果彼此分开。但在艺术中，我们没有必要把图像跟目的等同起来。尽管在本文讨论的这些作品里的确存在优先事项，但得到优先考虑的不是预设的图像，而是对作品存在感知条件的承认，甚至是预测。这些条件既不是形式，也不是目的，更不是过程的一部分。但它们是需要优先考虑的事项，也可以成为创作意图。此处插图所示的作品就积极将上述考量纳入了自身——无论是在工作室制作完成的也好，还是以既存外部空间为处理对象的也罢。物体生产过程中目的与手段的彻底分离，以及将理想化的精神图像转化为可见形式的考虑——两者都强烈质疑了那种认为实用主义态度贯穿60年代极简主义艺术的看法。以实实在在的物质性（而不是图像）为起点，这样做改变了立体艺术的整体图景：从具体的形式转向排序的方式以及生产的手法，最终转向感知的关联性意义。

迄今为止，所有艺术都在制作明显的图像，无论是以之为终点（如此处讨论的艺术），还是以之为起点。眼前这类作品开放、随机的特征实际提供了一种总体意义上的图像。不仅如此，上述特征还让人想起波洛克笔下的图像。我在其他文章里提到过，就对重力的强调以及对材料的直接运用而言，这些作品与波洛克的绘画在方法论上是相互联系的。[2] 但将其催生的“场域”效果跟波洛克作品等同起来就是

过度局限于一种狭隘的形式主义解读。有人把极简主义艺术跟过去构成主义的形式等同起来看也是同样的道理。

另外值得一提的一点是，这些作品间接攻击了到目前为止艺术存在方式里隐含的偶像特征。从广义上讲，艺术从始至终都是一个物体，静止而且已经完成，即便从结构上讲它可以是一种描绘或者以碎片的形式存在。然而，成为攻击对象的还不仅仅是作为偶像的艺术。真正受到攻击的是一种理性主义观念，这种观念认为艺术是一种制造完成品的工作形式。当然，杜尚（Duchamp）攻击了马克思式的劳动价值论，但现成品还是传统意义上的偶像式艺术品。如今的艺术呈现给我们的是形态随时变化的物质，无论是在时间上还是空间上，它都无须达到最终完成的状态。现在，我们再也无法心安理得地认为工作是一个以静止的偶像式物品（icon-object）为终点的不可逆过程。[3]

艺术的能量远离令人厌烦的物品生产工序，这一事实还会产生更深远的影响。过程的复权将艺术重新建构为一种改变人类感知的力量。（从这方面来看，在艺术里考虑“质量”的问题只能变成消费者研究的另一种形式——一种对封闭环境内静止的同类物品进行比较的保守考量。）关注物质及其与变化过程密不可分的关系并不是要强调方法的现象。它所揭示的事实是：艺术本身就是一种变化的活动，是迷失和迁移，是暴力的断裂和变异，它乐意接受混乱，即便是为了发现新的感知模式。

目前，我们的文化里存在一种充满敌意又致命的现象，即对一切感知艺术的新动向均不加条件地立刻接受，通过机构化的承认吸收一切艺术行动。本文讨论的作品也未能例外。

注释

［1］上述文字既是对某种文化经验的反思，也是一篇哲学或艺术声明。先进的、技术化的城市环境是一种完全人为制造的产物。我们与环境之间的关系越来越倾向于变成各种形式的信息处理，而不是改造物质的互动。物质改造的手段和外在表现都变得越来越遥远、晦涩。生产的中心渐渐转移到城市环境以外，进入所谓的“工业园区”。在这些偏远的灰色地带，日常用品的生产过程越来越不透明，而经过改造的物质的人造程度也越来越高，越来越不易辨识。结果，我们也越来越倾向于把周遭环境视为“形式”，而造就这些形式的则是面目不明、坚不可摧的塑料或陌生的合金材料。很有意思的一点是，在城市环境中，建筑工地变成了小型剧场，只有在那里，我们才能看到原始的物质材料及其改造加工的过程，也只有在那里，随机分配才被允许。

［2］罗伯特·莫里斯：《反形式》（*Antiform*），《艺术论坛》，1968 年 4 月。

［3］芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）在她即将发表的文章《艺术与政治，第三部分》中指出，要使本文讨论的这类作品永久保存只有一个办法，就是通过媒体将其“冰冻”成静止的形式。这一结论相当于在记录和物之间画上了等号，但涉及不确定性的作品可以有无数份“记录”——作品本身不会因为记录而陷入静止。作品在任何给定时间地点的物理存在都不应与其记录混为一谈。如今的艺术不会比过去那些已

经死掉（即随着时间流逝丧失了全部意义）的艺术更加短命。我们必须把涉及不确定性的物质艺术跟主要以媒体形式存在的“观念”艺术［比如克里斯·奥登堡（Claes Oldenburg）的纪念碑，约瑟夫·科索斯（Joseph Kosuth）的定义］区分开来。本文讨论的作品具有类似于媒体的延伸式特征：即同一件作品可以在全世界不同地区同时展开。鉴于大部分作品用到的都是未经改造的现成物质或大地本身，因此只要有了具体的操作说明就可以做出来。能够在任何时间、任何地点存在并最终退回到世界之中的作品具备和媒体一样的移动性或扩散能力。它和媒体或行为表演都有类似之处，但却在一点上有本质的不同：它是物质的；它的变化也不是行为表演。

（杜可柯　译）

1969 年 9 月刊

在尤卡坦的映照旅行

INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN

罗伯特·史密森（Robert Smithson）

ARTFORUM

导读

关键词：非场所、过程艺术、考古纪念碑、艺术家的创造游记

罗伯特·史密森（1938—1973）：美国雕塑家、画家、作家。罗伯特·史密森在其短暂的职业生涯中，为一个新的艺术门类做出了重要贡献——他称其为“地景艺术”（Earthworks，也译作“大地艺术”）。他的艺术实践亦对随后出现的大地艺术（Land Art）的形成起到至关重要的作用。史密森的写作多产且极具影响力，为世人留下了大量的论文和文本档案，如今多数存放在华盛顿的史密森美国艺术档案馆。他的毕生成就使其成为 20 世纪 60 年代末 70 年代初的后极简主义、反体制和越战时期的标志性人物。

与当时的很多雕塑家一样，史密森也曾是画家出身。最早于 1953 年至 1955 年在纽约艺术学生联盟学习，后转到布鲁克林博物馆学校。60 年代初，他的早期作品包含素描和拼贴，受到许多艺术运动尤其是表现主义和波普艺术的影响。1963 年，史密森与美国雕塑家南希·霍特（Nancy Holt）结婚，并开始自己的雕塑创作。他的第一件雕塑作品采用极简主义的方式，但是到了 60 年代末他开始更多地对环境产生兴趣。之后他创作了“非场所”（non-sites）系列，即将照片和物体带入画廊空间（这个系列的第一件作品于 1968 年的一个个展上展出）。这里收录的文章《在尤卡坦的映照旅行》，是史密森在墨西哥的旅行途中，用极具个人风格的语言讲述这些作品的具体实施。

更多请见第 16 页。

INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN

28

29

30

从每利达城开始，沿着高速路 261 一直驾车行进，漫无边际的地平线就会逐渐映入视野。整个世界仿佛被吞噬。此时此刻，人似乎一直在试图跨越地平线，但无论怎样，它依然遥不可及。天地连接处，空无一物。汽车仿佛被囚禁在一条永远也不会伸直的线圈里。这段距离，似乎阻止了一切前行的运动，车辆似乎无休止地在地上打转转。如果地平线就在轮子下面，人又怎么可能在地平线上前进呢？它开阔而闭塞，将人置于晕眩之中无路可走。在空间上我们可以靠近它，但时间上却永远无法抵达。汽车一直在同样的地平线上跋涉。

俯瞰地图，上面是一些紊乱的地平线交织在一起，被称作“道路”，有的是红的，有的是黑的。尤卡坦（Yucatan）、金塔纳罗奥（Quintana Roo）、坎佩切（Campeche）、塔巴斯科（Tabasco）、恰巴斯（Chiapas）、危地马拉（Guatemala）都化成了一堆沟沟坎坎、点、蓝色的细线（被称作河流）。地图符号都清晰有序：历史纪念碑（黑色）、殖民纪念碑（黑色）、历史景观（黑色）、洗浴圣地（蓝色）、温泉（红色）、打猎（绿色）、垂钓点（蓝色）、艺术与工艺（绿色）、水上运动（蓝色）、国家公园（绿色）、服务站（黄色）。在墨西哥的地图上，它们就如一些小动物的排泄物一样分布四处。

车座上有本《尤卡坦至坎佩切旅行指南》，封面是一张粗糙的画，上面是西班牙人和玛雅人会面，背景是奇琴伊察（Chichen Itza）的寺庙。在左上角印着这样的字母“‘UY U TAN A KIN PECH’（听他们怎么谈话）——玛雅人听到西班牙语后就喊道”，在左下角则是尤卡坦坎佩切——当他们听到这些话时重复西班牙语“YUCATAN CAMPECHE”——听到这句话的西班牙人于此这样重复了回答。这些内容下面是图注，写着玛雅和西班牙人于 1517 年初次会面。在乌希马尔（Uxmal）的《官方指南》中，（Fig.28）有 27 张关于在乌希马尔发现的陶器的小画。每个容器的阴影包含了无数的小点。此时，对于这些罐罐的兴趣开始减弱。租赁的道奇达特里的空调传来一阵阵的嘶嘶声，莫非，代表着思想的风神伊卡斯（Eecath）路过此地？飞扬的思绪飘荡在车内，风掠过外面的灌木丛。在维克多·W. 冯·哈根（Victor W. von Hagen）的平装书《玛雅的世界》（*World of the Maya*）的封面上，有这样一句话：“玛雅历史和他们的灿烂文明，萌生于中美大地的丛林和荒原。”后视镜里，仿佛出现了烟雾镜的造物主特斯卡特利波卡（Tezcatlipoca，意为“烟雾镜”）。他似乎在说：“那些旅行指南都没什么用处，你得敢于随便走，就像初次到来的玛雅人一样，即使在森林中迷路也决不后退，但这却是创作艺术的唯一途径。”

从挡风玻璃那里看到，道路忽然插入了地平线，如血般的炽热涌来。仿佛在滴着太阳血的刀锋上行走。地平线被道路切割。原本平静的驾驶变成了一场牺牲，通向了一个无始无终的存在，一个令人谵妄的世界。只需坐在那里，人们就能够感受到地表的疼痛。这样的挣扎曾出现在墨西哥，也许，正是阿兹特克人和玛雅人献祭的写照。

镜像错位一

在乌曼（Uman）和穆纳（Muna）之间，是一个被烧毁的区域。当年登陆的人将这里烧毁。在这篇灰烬之地上［本地人将其称为栽培之地（milpa）]，12 个镜面伸向红土堆。每个有 12 英尺宽，灼伤的土地从上下将其支撑。正方形的分布遵循的是地面上不规则的轮廓，它们以随意的平衡方向展开。有些土溅到了上面，玷污了天空的倒影，令燠热的天空蒙尘。干裂的小云朵躲不开灰尘的侵袭。这种移位不是发生在地面上，而是在地里面。灼热的树桩分散四处，最后隐匿到久旱的丛林中。

镜像错位二

第二个错位，出现在乌希马尔郊区。地面上的一个采石场深度大概有四五英尺，露出红色的黏土和石灰岩末。在一个小悬崖附近，12 个镜面伸向了土堆。从悬崖上往下看是这样的。记得特斯卡特利波卡说过："照相机是一个便携式的坟墓，你必须记住这点。"在同样的地方，冈瓦纳大陆的大冰帽根据马歇尔·凯（Marshall Kay）和埃德温·H. 科波特（Edwin H. Colbert）的《地层学和生命史》（*Stratigraphy and Life History*）一书中的 459 页上的地图所示而建立。这是一个由白色石灰岩组成的"土地图"。乌希马尔附近是石炭纪地貌。那段碳酸钙丰富的时期似乎造成了这里石灰岩的充裕。在一篇曾被玛雅之神控制的领土内重建一个存在于 3.5 亿到 3.05 亿年前的大陆，造成的是时间上的碰撞，人不禁产生永恒之感。

永恒出现在觉察力消失的那一刻，出现在普通的停滞分裂成一连串的停止之时。想"创造"的隐疾是作废了，想成为"能够"做到人的隐疾也作废了。冈瓦纳大陆是一种记忆，但却并非记忆，它只是一片不被思考过的大地，变成了地图上的死角。你无法亲自去领略它，而能在地图上看到它。

镜像错位三

道路穿过蝴蝶群。在坎佩切附近，成群的黄、白、黑燕尾蝶飞到车边。一些冲击着车上的广播天线，结果由于风力而挂在了上面。在一堆破碎的石灰岩边上，15 个镜面伸向了落在石灰岩上的蝴蝶群。很多时刻飞蝶都被映照出来；它们仿佛飞过碎石的苍穹。镜面投射的影子和色彩形成对比。"时间"而非"空间"的规模出现了。镜面本身并不是持续的主体，因为它是一种永恒的进行中的抽象。另一方面，这样的映射是躲避了测量的游移的距离。空间就是时间的废墟，因为它具有维度。物体（object）是虚假的空间（sham space），是思想和语言的分泌物。一旦你以积极否定地目光看待物体，就走上了错乱之旅。物是思想的幻觉，就如天使般虚假。

伊兹帕帕罗特（Itzpaplotl）是玛雅的黑曜石蝴蝶："代表着不可知的命运的恶之神的脸上，是美丽却又意味着死亡的象征。"（见 C. A. Burland 的《墨西哥的神》）这和特斯卡特利波卡所用的窥见未来的"黑曜石镜"有关。不可预知的命运似乎引导着蝴蝶们战胜镜面的错位。这也令人想到了在塔巴斯科州的拉文塔（la Venta）发现的奥尔梅克人凹镜，人类学家罗伯特·海泽（Robert Heizer）对其进行了研究。"镜子是杰作。每一面都如此完美，当我们旋转它时，我们捕捉到的投影却从不会被扭曲。赤铁矿很粗粝，我们根本无法用锋利的瑞士钢刀划破它。这样的镜子无疑适合用作重要人物的装饰，或点燃仪式上的火把。"菲利普·达克（Philip Ducker）与罗伯特·海泽在《捷豹神的礼物》（《国家地理杂志》，1956）一文中说道："镜中，在元素的世界里云雾缭绕的美洲虎知道卡尔·安德烈（Carl André）的作品。"特斯卡特利波卡和伊兹帕帕罗特在同一时间异口同声说："他知道未来是倒着走的。"然后，他们都消失在 261 高速的人行道上。

镜像错位四

坎佩切南，在去往恰姆波顿（Champoton）的路上，墨西哥海峡的岸边，是一面面的投射。碧玉般的水溅落到干海藻和腐蚀的岩石支撑的镜上，但是反射却消除了支撑物，在这里，文字也消除了反射。无法命名的蓝消失在照相机镜头里，如今则停留在《即使死于阿卡迪亚》（*Ancora in Arcadia Morte*）的书页中。一种无法抗拒的崩溃感侵袭了镜面和不均匀的土地。查尔丘特里魁（Chalchiuhtlicue，意为"翡翠裙"——译者注）无声地诉说着："真正的虚构摧毁虚假的现实。"

镜面的错位是无法在合理的维度下进行表达的，12 个镜面之间的距离就是蒙上了阴影的不连贯，是无法计量的。这样的镜面是无法以理性去理解的。谁知道这蓝色是来自天空的哪个部分？谁能知道这样的蓝会持续多久？"蓝色"有什么意味么？什么时候移位成了遗忘？关于它们的存在，为何无法言说？这些都是令人生畏的问题，一直都缺少答案。有那么多的反射，却令人无能为力。反射到镜面上是毫无缘由的。它们令一切理性的诠释都无效，永远也无法理解。

镜像错位五

在帕伦克（Palenque），是茂密的丛林。栅栏、石头屋、防御屋、蛇人国首都、蛇城，都是这个地区曾用过的名字。关于镜面的描写令人想起了无根的丛林，那里是嗡嗡的话语。在理性的热度

31



下，人们开始进行追忆和思考。令人真正倦怠的是盲目的热情，对“纯粹的色彩”的热衷。如果色彩可以纯粹，它们能否也摆脱罪恶？

在帕伦克的丛林里，所有的光都停滞了。色彩的斑点影响了12面镜的反射，黑暗与光混杂在一起。作为食物的媒介——色彩，以带着阴影的色调填充了被反射的明亮处，将光线挤压到存在的模糊中。光焰被限制在绿色的纷乱光谱中。光线折射的火花似乎在阴霾的黄、绿、蓝、靛蓝、紫混合物的重力下窒息，“色彩”的原意是“覆盖”或“隐藏”。物吞掉了光，并且用混乱的色彩“盖住”了它。光线从镜子的边缘散发出来，然后表面的反射却只是表现了绿色的阴影。致命的绿色吞噬了光。丙烯和日光荧光染料比起这些原生态的光和色，就一文不值了。真正的色彩是冒险的，而不是来自管中的平淡之物。我们都知道，是不会有什么如色彩“病理”那样的存在。“黄色是黄色”这样的说法是如何存在的呢？思维正常者谁会注意到知觉上的微小不适？没有人会相信某些绿色的色调正是色彩发烧的承载者。关于光经受着色彩的痛苦这样的观念是令人生厌而又荒诞的。色彩比永恒还要可怕是一种冒犯。每个人都知道病态的色彩并不存在。“存在感”的缺乏，是如此深刻而可怕。所有的色彩都是大量凝集在一起的。这些支离破碎的大量产生了色彩扼杀了光。静止不动的镜似乎将不平稳的地面轻微扭曲。不连贯的方形条纹和污点离神秘的阴影很近。比例是不均匀的。地面和镜子的双重诱惑产生了特异景象。绿色的反射中，映出的是玛雅人的蛇女——大地女神（Coatlicue），翻天覆地，第一块石头被掐了下来，凹坑依然保存。“每块石头下皆是狂欢”，大地女神说。

在每个凹陷的沟里，都是小型土方，那是昆虫和其他小生物留下的痕迹。它们分布在甲壳虫的粪便里、蜘蛛网里、石灰里。在另外的茧里，蚂蚁穴和根茎中。如果艺术家能以毛毛虫的视线去看待这个世界，他也许就会创造杰作。每个秘密的穴居都通往下一个深渊。远离视线的地牢进入真菌的世界里，这里充满了湿乎乎的孤独感。

大地女神与柯罗诺斯的对话：

大地女神：你没有未来。
柯罗诺斯：你没有过去。
大地女神：并不会给我们留下太多的现在。
柯罗诺斯：也许我们注定成为过去的“光年”。
大地女神：或者两种无效的记忆。
柯罗诺斯：这就是帕伦克。

大地女神：是的，只要被命名，就会停止存在。

柯罗诺斯：你觉得这些被翻转的石头存在么？

大地女神：它们都以同样的方式存在，就如未被发现的月球围绕着一个未知的星球转动一样。

柯罗诺斯：当我们自己几乎都不存在时，我们如何谈论什么存在？

大地女神：你没必要有存在感，所以才存在。

镜像错位六

从瑞纳斯－博纳帕克（Ruinas Bonampak）到阿瓜－阿祖尔（Agua Azul），一架单引擎飞机，玻璃破碎。下面，是大地上的丛林。这片丛林铺盖了大地，将地平线变成了热乎乎的外围。之所以出现这样的景象，皆因那种双重的感觉，一方面，所有的一切都逃到了外面，另一方面，里面又全然四散；根本没有边界将这片丛林限制住，俨然一场双重的大灾难将要来临，然而尽管如此，飞机继续前行，仿佛什么都没有发生。双眼被令人眩晕的树叶所包围，眼前是迷迷茫茫的绿和蓝。

但是人们继续吸烟嬉笑。在墨西哥，火柴盒是很少见的，它们只是“东西本身”而已。当人们享受着香烟时，他能够看到她的《经典豪华中心》（“Ciasicos-De Lujo-La Central”）黄色盒子。火柴公司已经想将断臂维纳斯复制到封面上，在封底则是风格多样的“美术”，比如彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel）的《盲者导盲》（*The Blind Leading the Blind*）。下面的绿叶之海越来越茂盛。烟雾中传来双头神奥梅特库特里（Ometecuhtli）的声音，但是人们无法听清他说什么，因为飞机的声音太大了。在下面的咸水湖和沼泽地里，人们可以看到无限的三维空间。飞机在浓郁的丛林上方上下颠簸。一点空气的湍流都会引起轻微的恶心。森林以其对自身的背向而生长着，艺术也是如此。一圈又一圈，就如飞机在起落跑道上打转一样。辽阔的地平线缩小了它的无穷尽的圆圈。慢慢地就降临到阿瓜－阿祖尔旋涡中，降临到中心点，降临到火神修特库特利（Xiuhtecuhtli）的火热的螺旋中。一落地后，另一轮又开始了，乌苏马辛塔河（Usumacintato）上的独木舟在那里等候。

这条河流目前可以飞快地载着人们远行很久。眼前突然冒出的小旋涡令人目瞪口呆，直到它们化成小小的激流，河面上波光粼粼。过度的绿色令一切向上的运动下沉。如今，我们被夸张一重力的倒位而折磨。铅河。沥青湖泊。重水。泥浆。在河流的一堆碎石附近，曾经是亚其兰（Yaxchilan）寺庙，船只停了下来。镜子放在了高高的沙岸上。

镜像错位七

亚其兰也许并没有荒废，依然在隐秘和阴影中重建。在混乱的废墟上，是茅草

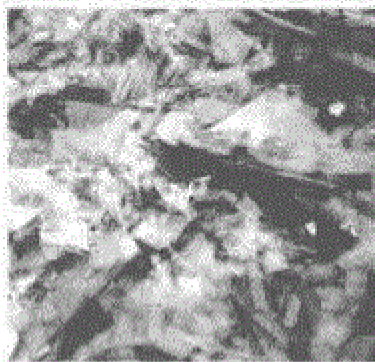
屋顶的小木屋。玛雅人的世界在风吹日晒中干枯。漫长的过去，无休止的灾难，令亚其兰人疲于应付。昔日辉煌文明的消失，也令他们失望。凹陷处野草蔓生，形成不规则的几何形。泛着一本关于玛雅寺庙的书，人们不禁对这令人昏厥的热带茂林释怀，于是只好慢慢学着去欣赏这里。神秘的照片成了衰败的记忆，成了对已腐朽的现实的讽刺。猪在荒草地上游荡，旅游者也是如此。地平线被吞没。考古学家努力将一个大石碑运出这个地区，将它顺着乌苏马辛塔河上的船漂浮，但是却无法将其装进飞机里，最后只好又运回亚其兰。它一直保存到今天，上面生了无数的苔藓，成了对西西弗斯（Sisyphus）的纪念。在这个石碑附近，镜像以树枝状分布。一个巨大的乌贼状植物在地里倒立。太阳射线渗进反射中。这种错位令大树变成了一面爬满枝枝蔓蔓的墙。而镜面彼此分离，在分布上没有任何规律可言。上下的平行错位，变成了 12 个重力中心。

在树木和枯叶之间存在着一种危险的平衡感。重力在可能性中丧失；人们看到越来越多的可能性出现，因为没有什么是确定不变的。图片中的 12 面镜子中的 9 面，都是可以看到的，有两个陷入了影子中。在较低的右边的一个，几乎漆黑。这样的错位被分成了五排。随着光线的降临，时隐时现。镜上无数绚丽的斑点都被摧毁了，阳光在反射的镜面上散开，令方形的边缘消失，色彩也以晃动的格状散开。

第三排的一面镜挤在了树枝之间，变得很抽象。另外的镜进入了视觉的消失中。一小部分反射的丛林从人们的视线中退出。每个焦点都进入了树叶的缝隙中。浓稠的光吞噬了视野。视觉的碎片日渐增多，直到眼睛被蔓延的反射所吞没。双眼似乎在凝视着。它们是在观看么？其他的眼睛也在看。一个墨西哥人以哀求的目光长久地注视着这个错位。即使你不看，别人也会找你。艺术阻止了视线，但是这种阻止却有着解铃的方式。所有的反射都消失在亚其兰的丛林中。人们要记住，关于艺术的文章通常以缺席代替出场。在镜子和树木之间有着裂缝，如今在语言和记忆之间也有这样的裂缝。关于反射的记忆成了缺席的缺席。

在这里，种植了第三棵倒置的树。第一棵在纽约州的阿弗莱德（Alfred），第二棵在佛罗里达的开普提瓦岛（Captiva Island），地图上的线会将它们连接在一起。它们是否是彼此相连的无根图腾？当彼此犹疑相向时，它们是否标明了一条混乱的路？这种游走方式是否并没有试图在这里和那里之间建立往来？也许它们作为路标被错放在“南北极”，脑海中所认为的真实世界的极地，已经远离地理上的世界中心轴。中点却避免成为中心。它们是否是枯死的根茎，不幸从一个逐渐荒芜的“无人岛”上的倒置的树干上挂下来？在这般神秘的地区，一切都无法确定。但是，苍蝇却被这里吸引。它们从四面八方赶来，用它们的复眼去看这些倒置的树。苍蝇所看到的是一些比新闻照片还要糟糕的东西，就如它在放大镜下看我们一样。［参见《无脊骨动物》，拉尔夫·布克斯鲍姆（Ralph Buchsbaum）］这些“树”全部被飞虫

包围了。蜻蜓、果蝇、牛虻。地下的根茎也欢迎它们站在上面，以便更近地观看。谁说飞虫和艺术无关？



镜像错位八

迎着乌苏马辛塔河的洪流，是滑向蓝水（Blue Waters）岛的小舟。岛屿在河流出现时却消失，无论是在真实中还是在人的脑海里。沙子中的沉淀物渗进了河水里。一部分视角脱离了视线的边缘。岛屿在哪儿？乌有之乡。镜面是否堆积在那些滴水、风干、腐化、流淌之处？视线从自己的注视中转移。有些东西顺着支撑着镜面的斜坡破碎了。

色泽，污点，都映入眼帘。双眼变成了回收袋，里面装满了各种颜色，斑点，灰色调，太阳灼烧后留下的色彩。用语言是无法描述眼睛所看到的一切的。且让我们将这些看作艺术品，用一种反视觉或否定的方式观看。河流托起了黏土、黄土等等，然后形成了坡，形成了镜。大脑里装满了思想和记忆，之后形成了观点，形成了双眼的注视。多重反射晃动了视线。每个清晰的视点都陷入自身抽象的低洼。所有的视点都在热带空气的微热中凝固。双眼无法直视。目光变得支离破碎。要看镜子就要采取在水下玩游戏的方式。之前所有清楚的想法都化成了一团泥浆，大脑混沌一片。行走限制了视野，视野限制了行走，似乎只有双脚才能看得见。斜视多少有点用处，但无法保证视线的稳定。镜面倾斜的角度形成了高海拔，以至于只有一点空间被投射在白色的蓝天里。

视觉化这个部分如何再被合并？目光也许本就应该强化为一个更锐利的焦点，却并没这样。焦点有时候是歪斜的，有时候又检视，过度曝光，甚至破碎。这正让人怀念那些能清楚看世界的日子。在这里，已经看不到什么平坦的画面了。房屋不再平整，取而代之的是泥浆涂抹的墙面，碎石铺成的地面。视线掠过谷物、碎屑和其他障眼的树木。结果违反了视觉。在这个岛屿之外，是其他的岛屿。比如，姆大陆（Land of Mu），以伊格内修斯·唐纳利（Ingatius Donnelly）的书《亚特兰蒂斯，旧时的世界》（*Atlantis, the Antediluvian World*, 1882）中在“摇晃的地面”上所建立起来的岛屿——这本书是根据迪亚戈·德–兰达所著的玛雅之书的想象式翻译而写的。[1] 错误的记忆也许比确切的忘记要好。

镜像错位九

一些“镜体”（enantiomorphic）旅行穿越了比亚埃尔莫萨（Villahermosa）、弗

龙特拉（Frontera）、卡门（Cd. del Carmen），经过了特尔米诺斯潟湖（Lagunade Terminos）。两条不规则的路径映照着彼此的踪迹，可以被称为两个普通的对应结构体，就如左右手一样。眼睛变成了镜体。描写反射应该与真实的世界相契合，但是镜像体彼此并不契合，左右总是在变化。地图上的比亚埃尔莫萨就是一个不规则的黄色图形，里面有颗星星。真实的这里也是黄色的地带，但并没有星星隐藏其中。带着黑色圆环的白色圆圈环绕着弗龙特拉、卡门，地球上的这里只是白色的圆圈，并没有黑色环线环绕。你说没有人在看，当它们穿过那些城市时。你可以正确也可以错误。你在你自己的镜面体中迷失。

羽蛇神（Quetzalcoatl）的两面不像是人，而更像是图腾化感应的作用。他在寻找另一半时，成为镜体的一半。一个寻找自身反射的镜子却从未找得到。羽蛇神的晨星在晚星的反射中易走向两极分化。羽蛇神的旅行在萨哈刚（Sahagun）的书中有所记载，其中一部分被翻译成英语，用在了 C. A. 柏兰德（C. A. Burland）的《墨西哥诸神》（*The Gods of Mexico*）中。在萨哈刚的第三本书的第十三章中，讲述了羽蛇神离开，去往特拉帕兰（Tlapallan，那里有缤纷的色彩），以及他在那边的所作所为。羽蛇神在一棵大树下休息。羽蛇神看着他的黑曜石镜子说：现在我老了。那个地方的名字就是后来的尤卡特拉特兰（Ucuetlatitlan，“在老树旁边”）。忽然他从地上抓起石头开始向这棵不祥之树砸去。和羽蛇神一起旅行，人们就会感觉到初始的时间或终极的时间——岩石树。如果人们希望足够聪明以抹除时间，就需要镜子而不是石头。这种旅行方式很奇怪：每一次的离开，一条高速路都会变成曲折的分叉小径。

在萨班奎（Sabancuy）附近，结束了最后一次映照之旅。在红树群落那里，树枝和树根悬挂起来。有人觉得这儿离大自然很近。但这里的自然可以是一切，但就不会是通常意义上的自然。当有意识的艺术家四处都在感知自然时，他开始在丛林中，在真实出现之时，去发现虚假，最后他对所有的存在都产生了怀疑。艺术在莫名其妙中创造出来。与自然相反的是，艺术倾向于外在和符号，它在矛盾中爆发。它赖以为生的不是区别分化，而是解构区别，不是创造而是结构创造，不是自然而是解构自然等等。在艺术领域内的论点都是可疑的精神泥浆。只有外在的才是丰富的；它们是通向原始的入口。每个艺术家将自己的存在都归结为这样的幻觉。对于固态的沉重幻觉，事物的非存在性，正是艺术家所认为的物质。正是这种缺席对他产生了很大的压力，促使他去借助重力。真正的极度兴奋是和疯狂无关的；艺术家并不是被想要交流的需要所驱使，在高深莫测中穿行才是唯一的途径。

> 生物存在于它们的期盼中而非感觉中。如果它们看到了它们所看到的，它们首先会以一种方式停止生存；它们必须悬置愿望，就如叔本华所说的那样；他们必须拍下被速度遮蔽了的思想。
>
> ——乔治·桑塔亚那（George Santayana），《怀疑主义和动物信仰》

参观这里，你发现不了什么，除了记忆的踪迹外，在镜面错置被拍摄之后，它们就已经被摧毁了。镜子就在纽约的某处。反射的光已经被消除掉。记忆只是地图上的数字，空荡的记忆聚集在触碰不到的地方。未发现的却一直等在那里被发现。被抹去的色彩却一直在那里等待着被看到。图腾虚拟的声音消解了他们的争论。尤卡坦在别处。

注释

[1] 这只是成百上千个倾向于亚特兰蒂斯的假设性论断之一。“覆盖了绿色羽毛的古老的蛇，躺在了海洋里”的玛雅文字，说的是羽蛇神或马尾藻海。指向这一不存在之处的凭空臆测的地图填满了很多未读的地图集。亚特兰蒂斯的每一个自以为是的地理学家都有自己独特的理论；他们从来就未一样过。从柏拉图的《Timaeus to Codex Vaticanus A》里，迷失之岛的记录激增。在“可爱女孩”的一处，新泽西州的一个成吨的明亮的碎玻璃图与斯科特 – 艾略特先生（Scott-Elliot）的关于亚特兰蒂斯的地图一致。其他的《碎玻璃图》（亚特兰蒂斯），每一个都有奇怪的局限。

在户外的空气下，太阳光圈下的玻璃图景无须电力技术所产生的光辅助，就能散发出亮度，分离于色彩和形状之外。它是一种尖锐的发光的崩裂，投射到破碎点上，反映了反射的白炽光的程度。色彩是灯光的递减。玻璃堆破裂的透明驱散了实际太阳光源所产生的日光——没有什么融合或链接在一起。太阳上爆发的岩浆投射到亚特兰蒂斯，在冷光中结束。太阳光的热与覆盖着地球的气体产生碰撞。就如玻璃，光线是四散的，能量是破碎的，并不比月光强烈。混杂的光点闪入一个易碎的玻璃堆里。凝滞的火焰沉入了一个并不存在的岛屿的玻璃图中。彼此贴近的玻璃片令太阳光滑进了隐藏的破碎阴影之中。这个地图是一系列的“突变”和“崩溃”，不稳定的地层碎片被稳定的摩擦所捕捉。

（王丹华　译）

1970 年 9 月刊

我的暑假是怎么过的

或者，内华达、伯克利、旧金山和犹他州的艺术与政治

HOW I SPENT MY SUMMER VACATION

Or, Art And Politics In Nevada, Berkeley, San Francisco And Utah

菲利普·莱德（Philip Leider）



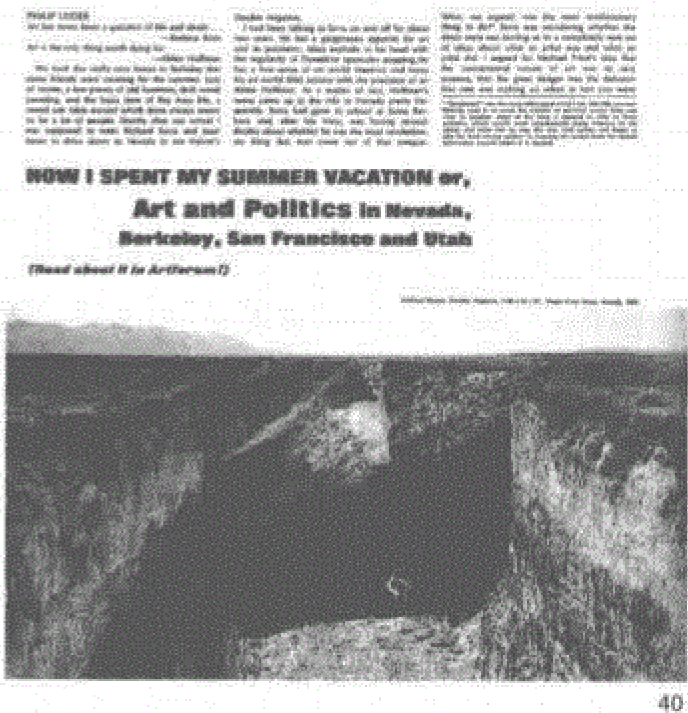
导读

关键词：革命艺术、艺术的价值、生态保护团体、非场所

菲利普·莱德（1929— ）：美国艺术批评家、教育家、《艺术论坛》创办人之一。菲利普·莱德在担任编辑期间（直至 1971 年）见证了美国艺术的辉煌时刻。

在文章《我的暑假是怎么过的》中，莱德在讲述他 1970 年夏日旅行的同时，谈及“革命”和“革命艺术”。60 年代及随后的几十年间是美国历史上最受争议的时期——越南战争和民权运动的抗议活动遍布全国。这些问题也影响了艺术界。莱德通过一份记录在美国西部旅行的私人札记，将对艺术与政治的探讨交织在一起。旅途中他参观了大地艺术原址、沙漠乌托邦群落，并与罗伯特·史密森、南希·霍特（Nancy Holt）、理查德·塞拉（Richard Serra）等艺术家交谈。文章通过莱德标志性的反讽风格表达社会批判，展示了他为人熟知的异见者姿态。

离开《艺术论坛》后，莱德获得加州大学欧文分校的教职。执教期间，他坚持艺术批评写作。1989 年，他搬到以色列的耶路撒冷，执教于比撒列艺术学院。如今，他工作并生活于洛杉矶和纽约。他的通信、论文和《艺术论坛》文章的草稿等私人档案保存在史密森尼美国艺术档案馆中。

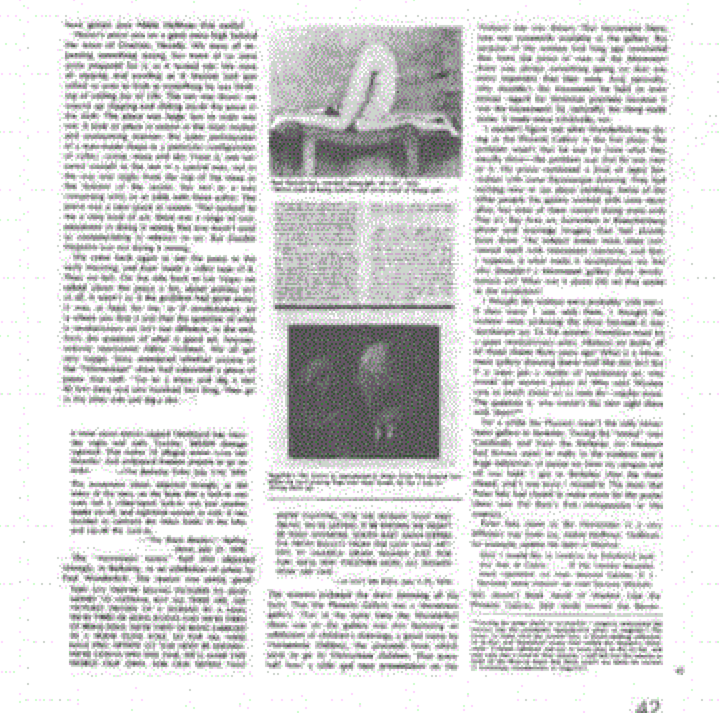


HOW I SPENT MY SUMMER VACATION or,
Art and Politics in Nevada,
Berkeley, San Francisco and Utah

40



41



42

> 艺术从来就不是一个生死攸关的问题。
>
> ——芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）

> 艺术是唯一值得让人为它去死的东西。
>
> ——艾比·霍夫曼（Abbie Hoffman）

我们在伯克利住的地方真不错，朋友度假去了，把房子留给我们用。很多房间，几件旧家具，深色木料镶板，以及湾区生活的基本用品，一张橡木圆桌，桌子周围似乎永远都围着一群人。到了之后不久，按计划我应该跟理查德·塞拉（Richard Serra）、琼·乔纳斯（Joan Jonas）会合，然后开车去内华达州看海泽的《双重否定》（*Double Negative*）。

过去两年，我一直跟塞拉保持断断续续的交流。他对艺术和艺术问题胃口极大。每隔几分钟脑子里就会蹦出一个新主意。他对艺术界的表演规则感觉极好，对自己在艺术界（生涯）里行动时机的把握几乎跟艾比·霍夫曼一样精准。实际上，霍夫曼的名字在去往内华达的一路上经常被提起。塞拉在加州大学圣芭芭拉校区上的学，在经历过景岛社区（Isla Vista）的一系列事件之后，他开始严重怀疑自己是不是那个校园里出来的最富革命精神的产物。我们在讨论什么才是最革命的行动？（"革命"是我那年夏天听到使用频率最高的一个词。没人用它指代政治权力从一个阶级到另一个阶级的转移。大多数时候，它似乎指代的是那些能最迅速有效地让美国恢复理智、停止战争和种族歧视、带领各国将地球从即将到来的毁灭中解救出来的方法。）塞拉正在考虑，如今时代的大环境是不是正在强迫我们接受一整套全新的观点：关于什么是艺术家，艺术家干什么。我赞同迈克尔·弗雷德（Michael Fried）的看法，认为艺术的传统属性就是它的本质所在，目前最大的危险就是你以为自己在做艺术，但其实做的是别的事情，这些事有价值，但不是艺术价值。霍夫曼就在这个当口出现了：

> 比起政治，我对艺术更感兴趣，但是，唉，你看，我们都被困在了文字游戏里。我发现要做这种区分很难。诺思罗普（Northrup）在《东西方的相遇》里说："生活是一个无差别的感知连续体。"要我说，越共攻击西贡的美国大使馆就是一件艺术作品。我猜，我喜欢革命艺术。

就连最优雅的军事行动，塞拉也不打算将其纳入艺术，但他也不愿意否认，的确存在某些时刻，艺术家做的一切都变成一般人伸手可及的东西。有没有可能霍夫曼已经看透从偶发艺术开始，整个艺术大潮的发展方向？

把钱扔在股票交易所地板上就是纯粹的信息。它无须解释，但说出来的东西比所有反资本主义小册子或文章都要多。

汽车在距离贝克斯菲尔德 15 英里以外的地方抛锚了，我们不得不留下来过夜。

穿过一片卡车停车场时，塞拉突然说："我的天，看那儿——炸弹！"一辆巨型卡车上装满了板条箱，箱子里面，毫无疑问放满了炸弹。我们从它旁边走过去，继续之前的政治讨论：

"B-O-M-B-S"，塞拉一个字母一个字母地读着板条箱上的文字。他看了看，说："这是炸弹。"

"瞧，头锥是分开装的。"我说。头锥就是弹头，或者任何之类的东西。

"整整一车炸弹"，塞拉说。

"可能这种车只在晚上跑"，我说。

我们在餐厅吃完饭，炸弹已不见踪影，去柬埔寨了吧。如果是艾比·霍夫曼，会这么轻易放过它们吗？

迈克尔·海泽（Michael Heizer）的作品位于内华达州奥弗顿镇背后一片巨大的高地。我们都期待看到一件富有冲击力的作品，但谁也没有想到实际效果竟然这么好。所有人都开始大喊大叫，就好像马蒂斯（Matisse）把你叫过来看他的新作品，并告诉你他正在考虑把作品题目定为《生活的欢乐》（*Joy of Life*）。太阳下山了；我们最终在一片黑暗中滑进作品内部。这件作品很大，但并不表现在体量上。人造地形以一种非常谦和、低调的方式出现在自然当中，安静地加入由峡谷、高地和天空组成的这一特殊的地形构造。身在其中的人会获得一种奇怪的方向感，这种感受跟站在高地顶端或进入峡谷底部的感受完全不一样，但也不跟后两者产生任何冲突。该作品是自然里的一个新的场所。在我看来，这算得上是富有冒险精神的艺术；如果操作不当，会产生一系列平时我们思考有关艺术的问题时不容易料想到的结果。但《双重否定》把一切都处理得非常到位。

清晨我们又回现场看了一遍，琼·乔纳斯拍完一段录像后，我们才离开。在回拉斯维加斯的路上，大家就这件作品聊了很多，关于政治只字未提。并不是说政治问题消失了；而是，至少在我看来，革命性的艺术就在你发现它的地方，到头来，什么是革命的艺术和什么是好的艺术，两个问题似乎并没有太大差别。不管怎样，没人再提到艾比·霍夫曼。我们都变得特别开心。塞拉想知道"信息"展上有没有人交上去一张纸，纸上写着："到一块高地去，在那里挖一道 40 英尺深、100 英尺长的沟。然后走到另一边，再挖一条沟……"

周一晚上和周二早间，奥克兰又发生了四起纵火案，造成约 6 万美元的财产损失。自上周周日以来，该地区已经发生了 19 起纵火事件。消防员因工资过低而正在准备组织罢工。

——《伯克利论坛报》，1970 年 7 月 3—10 日

女权运动的姐妹们表示强烈反对，很多男性也加入了抗议行列，他们给出的理由是，一场"静做"（fuck-in）很酷，但用录像机拍下来的静做就变成了又一种媒体山寨，同时也是对

女性的剥削。他们最终决定在湖边跟拍录像的变态短兵相接，搞一场山寨的“静做”。

——《黑色的阴影》，《滚石》，1970 年 7 月 23 日

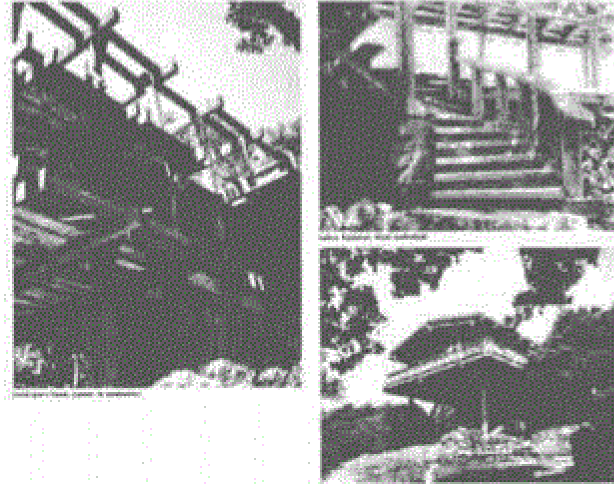
在伯克利，“运动的姐妹们”（movement sisters）对保罗·文德利希（Paul Wunderlich）的一场版画展览提出了强烈抗议。理由非常充分：

> 他们说他们卖画是为了把赚的钱捐给越南，但这些画，作者是男性，画中人是女性。我们已经厌倦当肉体，厌倦被销售。我们厌倦总是被塑造成一丝不挂的小可爱。所以，那些假模假式的男性艺术家，你们听好了：这回我们赢定了。我们要创造自己的世界。为了我们描绘的姐妹，为了他们刻画的妇女，我们要让天下人知道，我们再也不做待售的商品。东南亚的姐妹死在枪炮下：美国男性艺术家把画女人当消遣。现在，我们要一起取得胜利；现在，所有女性团结一致。
>
> ——《宝贝，不是我》，1970 年 7 月 1—25 日

抵制展览的女性并非毫不知情，她们知道凤凰画廊（Phoenix Gallery）是一个反战运动画廊（Movement gallery）。就在文德利希展览开幕同时，画廊还在举办另一场儿童绘画展，参展作品大部分出自越南儿童之手，最后所有收益都将捐给越南儿童。每隔半小时，画廊会播放一段有关越战的幻灯片或录音。现场还有反战文献可供人随时取阅。但是，妇女团体很早已做过结论：从运动的角度看，总会有一些事情比她们的事更重要。其次，正因为是运动，所以在女权问题上必须对其提出更严格的要求，难道不是吗？这样一来，整件事情从策略上讲是有意义的。而且从艺术角度来看同样如此。

首先，我搞不明白文德利希的版画放在凤凰画廊能干什么。问题不在于文德利希跟他们平常展出的作品有多不同——问题恰恰是两者十分相近。他的版画结合了某种不温不火的超现实主义和培根式的人物素描。这些作品没有说出任何新的内容。在画廊其他合作艺术家里，有几个相对更有活力，但大部分都没有超出波普艺术、湾区艺术、超现实主义或劳申伯格（Rauschenberg）的蒙太奇拼贴图像等早已被人尝试过的创作手法。作品主题基本上跟运动的主题保持一致，我想也许就是因为这一点，它们才被视为革命艺术。但为什么一个为运动服务的画廊就不该展示革命艺术呢？这种艺术究竟哪一点跟革命沾边了呢？





我想妇女们也许同意我的意见吧——就像我跟她们站在一边一样。我认为妇女们抵制展览是因为画廊展出的是反动艺术。对这些女性来说，蒙德里安（Mondrian）应该是一位伟大的革命艺术家。抽象艺术30年前就已经打破了所有这些枷锁！一个为服务运动的画廊干嘛要展出这么蠢的东西？但如果只是反动艺术的问题，为什么妇女要抵制它？为什么不呢？女性和男性一样关心艺术——也许更关心。但问题在于，为什么没有男性跟她们站在一起？

（我之所以会怀疑自己是否准确理解了女性朋友的想法，原因之一是妇女运动中一部令人毛骨悚然的战略和理论文集《第二年的笔记》（*Notes from the Second Year*）居然把马格利特（Magritte）的《恋人》印在书里的显著位置。格蕾斯·阿特金森（Ti-Grace Atkinson）做过跟艺术相关的工作，也许是她的决定。不管怎样，我仍然觉得在凤凰画廊前抗议的这些女性其实知道，超现实主义、文德利希和马格利特的作品都没有给女性留出多大空间。

一段时间内，凤凰画廊并不是伯克利地区唯一一家运动画廊。在柬埔寨和肯特州立大学枪击事件在社会上引起“轩然大波”的那段时间，伯克利美术馆对学生敞开大门，举办了一次大型校内外海报艺术展。我到伯克利时这个展览已经结束，我只好说，真不好意思错过了。彼得·塞尔兹（Peter Selz）为给海报展腾出空间而提前关闭了波尔·布里（Pol Bury）在本国的首场回顾展。

彼得·塞尔兹参与运动的方式跟艾比·霍夫曼非常不同。比方说，霍夫曼会承认沃霍尔（Warhol）对他的影响。

嗯，我想把他（沃霍尔）的风格跟卡斯特罗的风格结合到一起……如果国家倾向于镇压，我们就必须变成卡斯特罗。如果国家倾向于宽容，我们则必须变成沃霍尔。

塞尔兹对沃霍尔则不以为然。和凤凰画廊一样，塞尔兹也偏爱培根式风格和超现实主义。现代人的新形象。芝加哥怪兽派（Chicago Monster School）、“Funk”是他的最爱。不少海报就明显受到上述风格流派的影响，在彼得·塞尔兹看来，把这些海报放进美术馆展示应该是再自然不过的事。但如果是艾比·霍夫曼，他绝对不会想到用美术馆做展场。

我去的时候，美术馆正在展出的是一次双人联展：一边是阿尔纳尔多·波莫多罗（Arnaldo Pomodoro）；另一边是波尔·布里经过精简的回顾展。据我所知，还没有人抵制这次展览——男女都没有。虽然我不怎么喜欢波尔·布里，但这次我认为他有足

够的理由站出来对展览提出抗议。他的抗议口号可以这么写："这家美术馆觉得我是20世纪最伟大的雕塑家之一。"如果还有其他人愿意加入抗议行列，他们的口号可以写成："美术馆有没有权利出于政治原因而关闭一个艺术家的展览？"

伯奈特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970）

《纽约时报》讣告栏的计算机写手这次在伯奈特·纽曼的报道上再次登峰造极。金融家和政治家的讣告一般写得都还不错，电影明星则凑合能看，但提到艺术家——我的妈呀！何事、何地、何时基本能写出来，有时也包括何故，但到底是"何人"你完全搞不清楚。鉴于纽曼的名字并不常见，年龄也差不多，估计大概写的就是我们都关心的那个纽曼吧。

几天前，朋友跟我们住一块，报纸送到的那天晚上，我们正在聊政治。然后，谈话内容就变成每当有"讣告"发到艺术界时的例行公事："好吧，谁又去世了？"对于一个美国艺术家，尤其是抽象表现主义艺术家那代人来说，纽曼活得算长了——65岁。汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）活得更长一点，但我们认为那是因为他曾长期在欧洲生活。不管怎样，剩下的人你单手掰着指头都能数出来。我们说起为什么这些革命性的艺术家在革命运动眼里都显得不怎么革命，为什么革命运动喜欢的刚好是他们自己反对的那种艺术。聊着聊着聊到了克莱福德·史蒂尔（Clyfford Still）。

史蒂尔认为他的画在他活着的时候能用，死了就只能被误用。纽曼认为他的画意味着国家资本主义的终结。也许真是这样。欣赏纽曼和史蒂尔的艺术家里大概没有多少人会觉得这么说很奇怪。至于那些买卖此二人作品的人，又是另外一回事。我和塞拉也聊过这一点。我们都对罗伯特·史密森（Robert Smithson）阴郁的结论"一切均可买卖"忧心忡忡。我觉得海泽的作品也许在推动艺术超越现有系统边界上比其他艺术家的想法稍微向前迈进了一步，但塞拉表示绝望。那件作品仍然是在画廊支持下完成的，仍然需要艺术界的钱。（在旧金山时，尼克·王尔德对我说："画廊已经没戏了，但画商还在。"然后他用行动证明了自己的观点——让我有生以来第一次享受了一把带空调的卡迪拉克加长型豪华轿车，开车的是两个癫狂的美院学生。）



46

纽曼从部分意义上来说是可购买的，但可购买的那部分不属于艺术家。"讣告"认为他有权被称为"成形画布之父"（father of the shaped canvas）。（如果一个美国艺术家能活过65岁，那

他基本上可以成为任何东西之父。）我说起海泽的作品如何直接跟伯奈特·纽曼的作品建立了某种联系。艺术家是同僚，而不是父子，好的艺术家同僚能从彼此作品中发现预言并将其实现。这就是所谓一个艺术家的作品“继续存活下去”的意思。作品继续存活，直到有一天，它望向窗外，看到国家资本主义双膝跪下的样子。

> 良好社区的第一要则：糟糕的公路。
>
> ——坎尼尔俗语

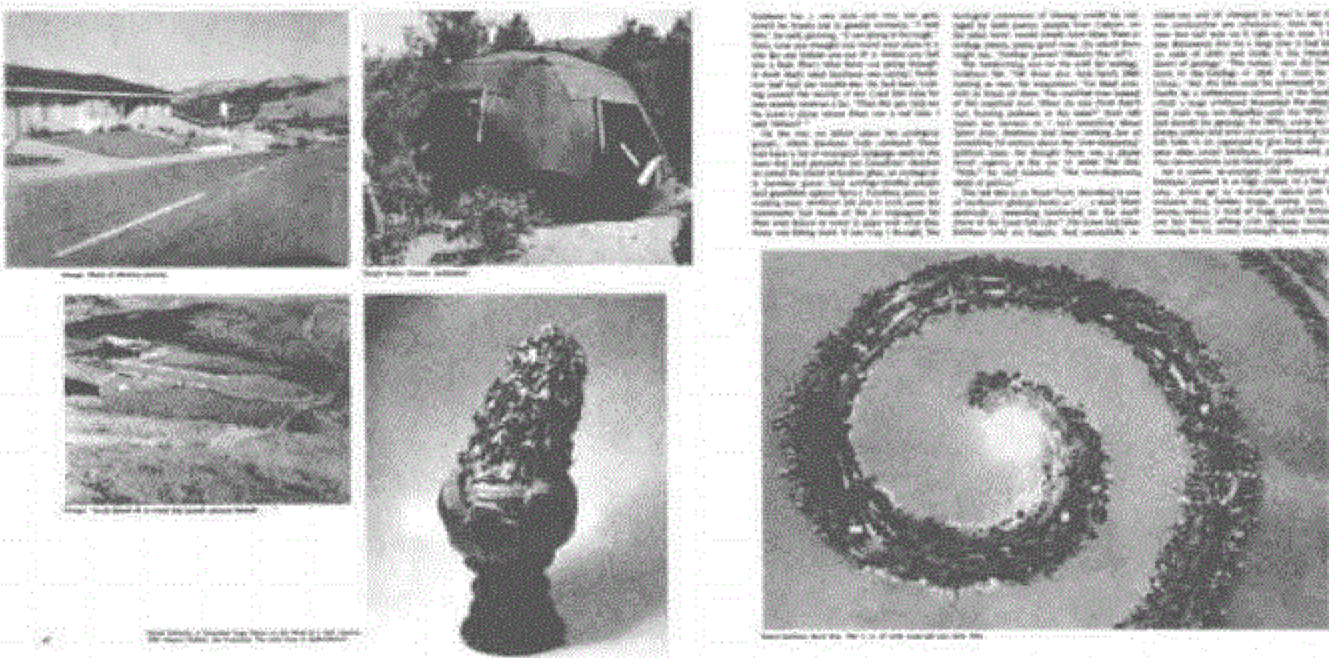
我在距伯克利15英里的一个叫坎尼尔（Canyon）的社区碰到大卫·林恩（David Lynn）。我记得在《艺术论坛》上看到过他的雕塑作品。他在大学教书，雕塑做得比当时湾区其他很多同类作品都更抽象。他正在坎尼尔盖房子，身边只有一个帮手和一台破旧不堪的起重机。房子一共四层高。骨架已经基本搭起来了，用的横梁是我到目前为止见过的梁柱里最大的。角梁还保持着刚从树上砍下来时的形状：甚至都没有经过刨制。这些木料是林恩从正在拆迁的码头以及其他一些不容易找到的地方弄来的：他并不喜欢砍树这事儿。

[钱用光了的时候，林恩就会签合约帮别人设计和建造房屋，停止或放慢自己房子的工程进度。有一次，林恩在普莱斯顿接了个活儿，期间他启用了坎尼尔的工人，因此为坎尼尔居民提供了很好的木工训练，同时帮社区挣了点小钱。当地包工头听到消息后，要求查看工会证，于是所有人，包括林恩在内，都去加入了世界产业工人协会（I. W. W.）。他给我看他的会员证（“营造师”）。“这里面有一段序言”，他说，“还有一个口号，然后是我所有的会费缴付证明印章”。我带着十二分的好奇仔细打量着这个证件。]

林恩已经有一段时间没碰过雕塑了，但他的朋友里有很多是湾区艺术家。我在旧金山的一个展览开幕式上碰到一些林恩的熟人，我们多多少少互相汇报了一下近况。展览展出的是戴维·吉尔胡利（Dave Gilhooley）的一批陶瓷作品。这些作品看上去非常搞怪，名字也跟作品风格十分搭配，比如《一千只青蛙在钉帽上跳舞》等等。我跟林恩说我见了吉尔胡利，他说他现在住在加拿大萨斯喀彻温省（Saskatchewan）。他现在不怎么喜欢住在美国了，萨斯喀彻温省的感觉刚刚好。阿洛·阿克顿（Arlo Acton）和梅尔·莫斯（Mel Moss）正在距离旧金山100英里之外的乡下盖房子。我们也听说吴运（Win Ng）住在加拿大一个小岛上的制陶小区里。我暗想，天哪，很多艺术家似乎都在慢慢消失了……

坎尼尔是个特殊的社区，这里的一切几乎都是非法的。像大卫·林恩这样的人盖房子基本上都没有许可证，因为没有颁发许可证的机构。其他人受到严厉批评则是因为他们的房子跟加州建筑规范条例似乎半点关系也没有。距此地最近的社区叫莫拉哥（Moraga）。作为地产开发项目的集合，莫拉哥毫无特色，购物中心过道播

放的是从靡泽克（Muzak）公司买来的室内音乐。在房屋安全和结实上，坎尼尔完全比不上莫拉哥。莫拉哥铲平山丘就跟理发师推头一样。坎尼尔的树跟人命一样珍贵。在莫拉哥，房子都紧密地挨在一起，分布在“院子”周围。在坎尼尔，你要翻过一座山，在灌木丛里走半天才能找到好朋友的住处。莫拉哥的高速公路在房屋建成之前就已经修好。坎尼尔的路是摩托车的噩梦。莫拉哥的下水道污物直接排放到旧金山湾。坎尼尔向县里提交了一份完整、可执行的下水道污物再处理规划。莫拉哥有单独卫生间。坎尼尔全是露天浴室。



坎尼尔的居民不怎么喜欢莫拉哥，平时能不去就尽量不去。他们知道自己的态度里有很多偏见，但还是认为南边的邻居没有性生活、身体丑陋、不可理喻、随时都可能做出可怕的暴力行为。但坎尼尔的小孩儿必须去莫拉哥上高中，问题也出在这儿。坎尼尔的观点似乎在莫拉哥的小孩儿里不是一般地流行，照这样下去，如果再不采取行动，莫拉哥一代人过后就真的完蛋了。

其他邻居也觉得应该对坎尼尔采取行动。艾比·霍夫曼曾经说过：“始终做两件事：创作艺术和破坏财产。”坎尼尔的这些事究竟属于前者还是后者？虽然艺术界可能觉得很难断言，但房地产商却认为事实再清楚不过：两者都是。在他们看来，坎尼尔茂密的灌木丛和树林就像一头令人难受的长发，简直恨不得立刻给它剃个平头。灌木丛推掉以后，露出底下平整的水泥地面，再把树林前后左右地修一修，盖平房的地儿就出来了。所以，相关部门反对坎尼尔有很多理由，当然，他们也早就开始一而再再而三地谴责自己所知范围内的房子建造不符合规范，至于不知道的那些就更不用说，明显属于非法建筑。坎尼尔的居民在法庭上花了大量时间，耐心地解释官方建筑规范在财政上带有压迫性质，就生态而言会带来灾难性后果，更多的混凝土意味着更少的草地，更多的汽车意味着更少的新鲜空气，因此他们并不觉得有义务建设路边停车场，毕竟坎尼尔的车流量很小，街道也不多。他们尝试说明自己居住的房屋美观、结实、经济，而且在设计上最大程度符合了居住者的需求，这一点是莫拉哥，甚至整个加州地区的其他房屋不能比的；另外，这些建筑对当地自然生态不会造成影响；他们并没有忘记自己对外部邻居的责任，因此必须利用在法庭上的机会控诉现有的建筑规范条例、地产商的商业利益、水利部门、污水处理部门以及其他所有未能意识到目前这场战争的政府机关和利益集团。但从实际情况看，他们似乎无法将上述想法顺利传达给对手，所有官司都以败诉告终。

问题在于，庭审一结束，坎尼尔的居民就立刻跑回去接着盖房子。那种感觉不是好像没有明天了，而是仿佛前方有无数个明天在等着他们。看这些房子的架势，住在里面的人似乎丝毫没有弃之而去的意思。在一个因为人们在本应留给停车场的地方修建了一个公园就使一名男孩丧命并用催泪瓦斯对付人民的国家里，这种想法似乎前景堪忧。

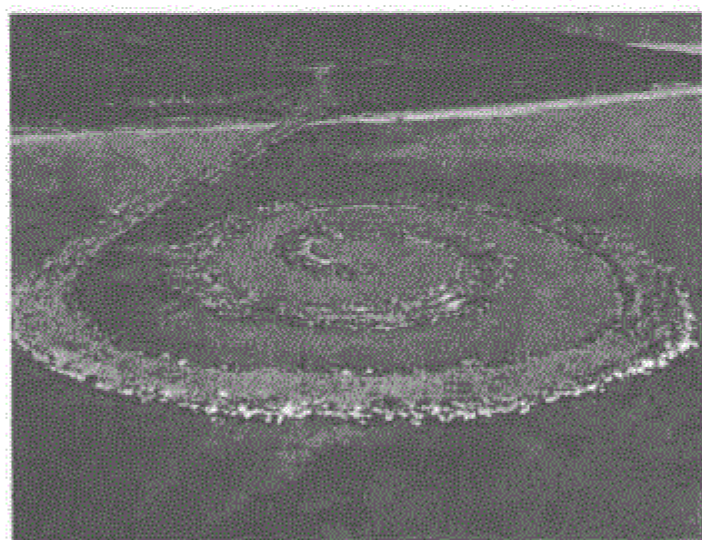
我最后一次见到大卫·林恩的时候，他似乎一点儿不担心。他高兴地翻看工会手册，再把又一根巨大的横梁安装到位。关于雕塑我们只字未提；情况看上去很清楚：就林恩而言，他所有雕塑上的创作理念都体现在眼前的建筑里。如果这是艺术，限定林恩艺术中革命的是这个地域：三英里外的莫拉哥正逐步逼近，在这种情况下，一个严肃的艺术家还能做什么呢？这是不是意味着林恩已经不再是一名艺术家，或者他已经经过了一系列复杂的脱胎换骨，就像塞拉担心的那样，重新定义了艺术家到底是什么以及应该是什么？这些都是我的问题，不是他的。

> 我对三叠纪的政治感兴趣。
>
> ——罗伯特·史密森

我和约翰·科普兰斯（John Coplans）在盐湖城见了罗伯特·史密森夫妇；我们打算开车去看史密森在北海岸做的作品《螺旋形防波堤》（*Spiral Jetty*）。史密森说他接到了塞拉从密苏里州打来的电话，看起来塞拉正为找不到合适的场地而急得快把头发扯下来了。史密森高兴的时候会露出一种非常缓慢而邪恶的坏笑。“我就告诉他”，他一边坏笑一边接着说：“会很困难哦。”你去一个地方，只要感觉找对点了，这个地方就会把你踢出去，让你觉得自己像个傻子。这就是塞拉正在经历的一切。（我想史密森是这么说的。）史密森在寻找场地上也遇到过麻烦。他在大盐湖周围地区足足转了两个多月，一直没有找到合适的地方。“这时，有个人跟我说他知道一个地儿，有红色的湖。我说‘哪儿’？”

我们在路上谈起生态保护团体，史密森说这些团体让他想不通。加拿大人以有害环境为理由取消了他的玻璃岛计划之前，抗议队伍里有不少环保团体活跃的身影。环保意识强烈的观众抱怨塞拉在帕萨迪纳美术馆的作品浪费树木。史密森觉得在这两件事情上，当地居民都知道正在侵蚀他们生命的是什么，但却没有能力解决问题，于是找艺术做了替罪羊。我想，的确如此。按莫拉哥居民的环保意识，这两件作品肯定会触犯众怒；而另一方面，坎尼尔的居民就会单纯把它们视为很好的生态作品。（对此，塞拉可能会说：“生态作品！在哪儿呢？”）

史密森感觉，生态已经开始呈现不祥之兆。“所有这些罪恶。2000年已经近在眼前。到处都是罪恶。死掉的河流，带着黑色的石油微笑。被送上十字架的不是人，而是河。你觉得他们什么时候会开始对污染者使用火刑？”这样的谈话让我紧



张，所以我就转而说起了《螺旋形防波堤》。史密森嘲笑过我在文章里写到的“不断深化”的政治危机。他认为这样的提法里面藏着一种虚伪的道德紧迫感。“是啊，”他恶狠狠地说，“不断深化的政治螺旋。”

红色的湖位于犹他州的罗泽尔点（Rozel Point）。史密森在他的一本地质考察书里这样描述道：“……一个尖端并不突出的小小半岛……在大盐湖北岸向南延伸。”史密森开心地告诉我，大盐湖从最初被人发现直到现在，已经成功地挫败了人类所有建设企图。我也发现，长久以来，大盐湖一直是地质学这块无聊的沙漠里唯一能让人感到神秘刺激的绿洲。《犹他州地质学指南》（该书已经变成艺评家必读了）里说：“一直到19世纪70年代，人们都一直相信，大盐湖底有一条通道直接与太平洋相连，连接口有一个巨大的旋涡，威胁着湖上船只的安全。”19世纪70年代对地质学来说真是糟糕的十年，对大盐湖来说更是如此，后者本来就没什么用处，现在连有意思都称不上了。艺术是不是应该把科学夺走的东西再还回来？我记得，史密森曾经有过跟墨西哥神灵对话的经历。

艺术是被重新组织的自然。和其他所有人一样，这是史密森在高中时学到的。在一个自由社会里，艺术家也跟木材大王、矿产沙皇、石油大亨以及其他所有人一样，可以按自己的意思重新组织自然；而自然就像一头巨大、温和的海豹，只是躺在那儿，痛并快乐着。史密森在争取自己与生俱来的权利的同时，不断拿出另一种自然：“非场所（non-sites）让人认识到城市的混乱。”倒栽一棵树虽然只是一种相对基础的重新排列，但最终不仅改变了客体，还影响了主体：“为苍蝇的艺术。”在墨西哥尤卡坦（Yucatan）州用镜子映照自然景观是一种更加初级的重排，但却反映了前科学力量的巨大共谋体系如何掠过地球表面。整体系统的运转显然不太正常：你应该对自然进行重排，而不是投入其中。

艺术也是对艺术的重排，而《螺旋形防波堤》做了自己能做的事。这之前还有安德烈（André）的《杠杆》（*Lever*）和布朗库西（Brancusi）的《圆柱》（*Column*）。光拿一段橡胶管是不能让《杠杆》这样的作品卷成螺旋形状的，毫无疑问，这是史密森过去几年观察纽约艺术圈深有体会的一点。

在“螺旋形防波堤”上走一圈要花不少时间。史密森一边走一边惊讶于作品自从他上次离开以来发生的各种变化。厚厚的盐结晶给作品镶上了一道白边。另有一种完全出人意料的黄色矿物质出现，在边缘处跟玫瑰色的湖水和白色盐结晶混在一起。最绝的是，一场雷暴正从湖心逼近，到处都是电闪雷鸣。这是一件幻想之作。在犹他州中部。可是，这不就是艺术家的工作吗？制造幻想？

真相令你“时髦”。

——查尔斯·曼森（Charles Manson）

回到伯克利时天气晴好，愉快的时光开始了。伯克利正在从两次严重的挫败——阿尔塔蒙特（Altamont）音乐节暴力事件和曼森血案——中慢慢恢复。两起事件中，密切参与运动的地下犯罪阶层都采取了行动。它不再满足于留在摄影师背后的位置上。只有这样的革命才永远不会背叛他们。到仲夏时分，严重的焦虑已经变成轻微的不安，大家开始说起一些让人高兴的故事。某伯克利心理分析师被踢出军队，因为他们发现他正在以每五分钟一个人的速度开医疗证明，放士兵回家（这件事最让伯克利人津津乐道的是，该心理医生还要求得到荣誉退伍的待遇）。湾区拒服兵役的比例在全国列居首位——据说达到34%。但问题还是不断出现，就像牙疼一样。《论坛报》刊登了一封署名HN的女孩儿的信，她在信中表示曼森跟嬉皮圈毫无关系，编辑同时也把曼森的回应登在了同一天的报纸上。汤姆·海登（Tom Hayden）说“天气人”（Weatherman）组织是这一代人的本我（Id），因为它支持了曼森的活动（小写的暴力和大写的暴力）。不断深化的政治螺旋。快要离开的时候，史密森送给我一份罗泽尔点地契的复印件，聊作纪念。

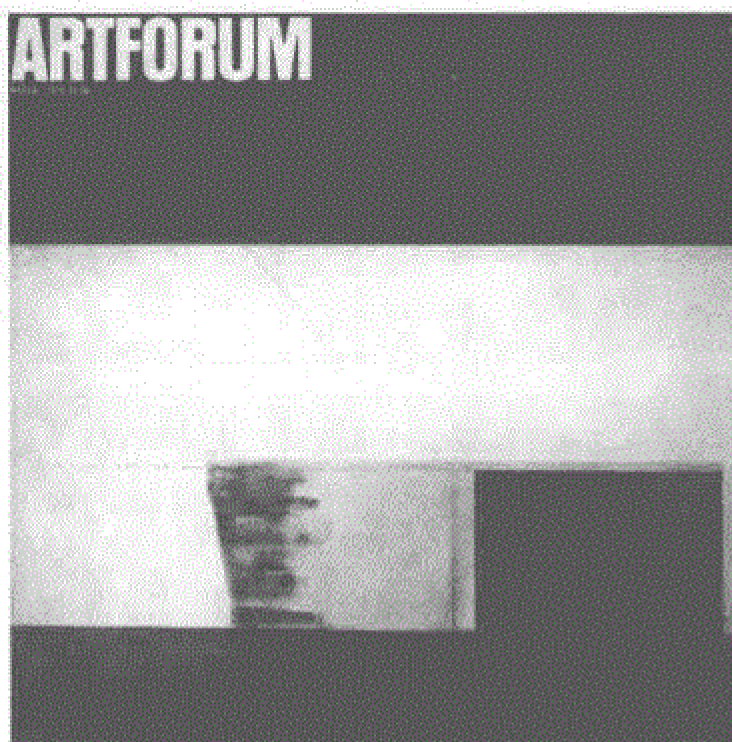
（杜可柯　译）

1972 年 3 月刊

对批评状态的反思 *

REFLECTIONS ON THE STATE OF CRITICISM

列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）



导读

关键词：形式主义批判、老大师的绘画、现代主义、错觉主义、平面性、主观意识

列奥·施坦伯格（1920—2011）：俄罗斯裔美国艺术史家、批评家、学者。列奥·施坦伯格被誉为 20 世纪下半叶最杰出和最有影响力的艺术史家。他是研究米开朗琪罗和现代主义艺术的重要学者，他的理论常常颇具争议，却影响深远。

施坦伯格生于莫斯科，父母是德国的犹太裔人。其父曾是政界人物和律师，俄国革命期间被列宁任命为司法委员。后一家人被迫流放到柏林，年轻的施坦伯格便在那里长大。随着纳粹德国的崛起，施坦伯格举家迁至伦敦，在那里，他研习绘画和雕塑。“二战”后他移民至纽约，成为自由撰稿人和翻译，并在帕森设计学院教授绘画。后施坦伯格于纽约大学美术研究院学习艺术史，1960 年获博士学位。1962 年至 1975 年，施坦伯格在纽约的亨特学院教授艺术史和人物素描。这期间，他开始收藏版画，逐渐成为意大利文艺复兴和风格主义最好的私人收藏者之一。

在其职业生涯早期，施坦伯格的写作以文章为主。1972 年的两篇最知名的文章：一篇于 1972 年发表于《艺术论坛》，题为《对批评状态的反思》，是对传统艺术批评的抨击；另一篇题为《哲学的妓院》（*The Philosophical Brothel*），重新分析了毕加索的《亚维农的少女》，发表于《艺术新闻》（*Art News*）。两年后，施坦伯格出版了他的第一部著作《米开朗琪罗最后的绘画》。1983 年，另一部轰动之作出版，重新探讨了一个传统问题——圣婴基督的性征。这篇文章再一次掀起了巨大的争议，相关的讨论被一整期的《十月》杂志刊载。此文后来收录在同年发表的著作中。

收录在此的论文《对批评状态的反思》探讨了 20 世纪最有影响的两位批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）和罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）的批评风格和观点。施坦伯格反对单纯的形式批评而支持多元化阐释，这种阐释不仅包含形式分析，而且重视观者情感上的回应，以及作品的历史语境。这种批评范式在随后的几十年影响深远。纵观施坦伯格的职业生涯，虽然他没有追随任何一个学派，却仍然成为艺术史领域令人尊敬的重要人物。

* 本文后来改名为《另类准则》，并收录在作者 1972 年出版的同名批评文集《另类准则》（*Other Criteria*，牛津大学出版社，纽约）中。

我不介意形式主义批评家所做出的那些工作的积极价值，但我不喜欢他们那种令行禁止的立场——一种告诉艺术家他不应当做什么，告诉观众他不应当看什么的态度。我管它叫作预防的美学。

形式主义艺术批评第一次认为自己是在履行一种小心翼翼而又禁止性的功能是在什么时候？在某个时候，我们被教导说，一样东西，而且只有一样东西是艺术所追求的。因此，波德莱尔（Baudelaire）在其1863年论德拉克洛瓦（Delacroix）的论文中说：

> 一个描绘得很好的人物会令你充满愉悦，而这种愉悦与主题无关。无论是撩人的还是恐怖的，这一人物都完全得益于它在空间中描绘的阿拉伯装饰图案。被剥了皮的牺牲的肋骨，晕厥的宁芙的身体，如果说得到高超的描绘，都会产生一种愉悦，在这种愉悦中，主题不起作用；如果你不信，我就不得不认为你是一个刽子手，要不就是一个流氓。

没有人愿意为其对立面辩护——你欣赏德拉克洛瓦的画只是为了闻到大屠杀的腥味。但是较早的批评家，我怀疑还有画家本人，或许都会允许人们看到一种巧合，即悲怆的情感与阿拉伯式装饰图案的神奇同一。而如今，由于担心波德莱尔的责骂，这种做法已经不再：已经不会再有坦白，你在艺术中寻找的是满足好色或受虐的嗜好，你最好还是把那些裸露的肋骨仅仅看作在空间中得到描绘的阿拉伯装饰图案。

或者，比较一下罗杰·弗莱《最后的演讲录》(*Roger Fry's Last Lectures*)：

> 印度艺术家的感官过于好色——他们许多雕塑的主题（leitmotif）都来自慵懒与被冷落的女性人物的姿势。他们艺术中的大多数，即便是他们的宗教艺术，都绝对是色情狂的，尽管我对这种表现形式没有道德上的偏见，但通常总会因为强行插入一个不相关的兴趣，而干扰了审美沉思；这种兴趣不仅能打搅艺术家的定力，也会分散观众的注意力，使他们无法观照艺术品的本质目的。[1]

这个段落的褊狭非常典型。弗莱对他所指责的艺术的意图根本不关心，因此



REFLECTIONS ON THE STATE OF CRITICISM

37

38



39

不明白，说印度寺院里好色的雕塑是“色情狂的”，就如同说西方人的耶稣上十字架与牺牲的种种图像都是“受虐狂的”。假如弗莱发现湿婆（Shiva）与帕尔瓦蒂（Parvati）的爱情比耶稣的受难更扰人心绪，这只能说明他自己的背景，根本不能说明“艺术的本质目的”。

有关干扰审美形式的类似警告来自大多数形式主义作家。他们指责艺术家试图以非法的方式打动你的倾向——例如，当阿尔伯特·巴恩斯（Albert C. Barnes）认为米开朗琪罗的西斯廷天顶画《人的坠落》（*Fall of Man*）“其运动效果是强有力的，但过于戏剧化了”的时候。[2]

一个“过于戏剧化”的艺术家走错了方向，必定要付出代价。他罪有应得（Serves him right），是克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）的论点所隐藏的道德判断，当他认为毕加索在某个决定性的时刻失去了确定性的时候：

> 一幅作于 1925 年，名为《三个舞者》（*Three Dancers*）的令人吃惊的画，自粉红色时期以来首次雄心勃勃地出现了图解式的表现性，这是他的确定性开始减弱的第一个证据。……然而，《三个舞者》走错了方向，不是因为它是文学性的……而是因为对画面中间那个人物的头部与手臂所做的戏剧化安排与描摹，造成了上方三分之一的画面游移不定。[3]

我的目的不是争论《三个舞者》（现藏伦敦泰特美术馆）是否画错了。这里重要的是，一种不稳定构图的所谓错误，是在“戏剧性的”东西，亦即某种外来的意图——“表现的意志”——的基础上受到批评的。这当然是纯粹的偏见。另一个认为自己发现了同样错误的批评家，也许会感到这个上半部分失败的原因是过于关注形式安排的缘故。如果说艺术家“出错了”，那么由谁来决定他那摩尼教脑袋瓜子的哪半个部分应该对此负责呢？是提炼出纯粹构图的明亮的那一半，还是图解性表现得以潜行的黑暗的那一半呢？

缩小参照的范围一直是形式主义思想自命的任务，不过其中仍有一些艰难而又严肃的想法。既然艺术品是如此复杂，其韵味又是如此无穷，因此将艺术价值落实到形式组织的单个决定因素，一度——在 19 世纪——是一种令人惊叹的文化成就。这种尝试是要通过将单个变量孤立出来，以科学实验的方式来规训艺术批评。艺术的“本质目的”——随便你称它是构图的抽象统一，还是别的什么足以阻止它坍塌或游移不定的东西——被假定为可以从所有艺术品当中抽离出来。而整个意义的范围则被规定不许处理“主题”，因为主题在最好的情况下也只是没有害处罢了，通常的情况下则成为形式的负担。在形式主义伦理中，理想的批评家不为艺术家的表现性意图所动，也不受其文化的影响，对其反讽或图像志信息视而不见，目不斜视地按计划行事，就像奥尔弗斯（Orpheus）走出地狱一样。

我不认为艺术作品的“审美品质”不是一种概念的虚构，能够作为一个独立的

变量为人们所经验，或者真的可以为批评性判断孤立出来。我们的经验无疑已经表明，品质行走于风格之上，当这样一个艺术运动或风格被拒斥时，位于那种风格内部的品质差异就变得不再可得。十年前，所有的形式主义批评家都完全摈弃波普艺术（Pop Art），他们的全盘否定不允许人们考虑个别艺术家的品质或其优异之处。无论一幅克里斯·奥登堡的画的优点如何不为人所知，“利希滕斯坦（Lichtenstein）、罗森奎斯特（Rosenquist）、沃霍尔（Warhol）”的名字都得像卡尔森、皮雷、司各特等公司的名字一样被驱逐。这里，令我感兴趣的并不是人们早期对波普艺术的这种否定在何种范围内需要做出调整。要点在于形式主义批评家甚至无法面对品质问题；或者不愿意这样做，担心审美判断的实施会赋予违规行为以不适当的名誉。超越党派界限是没有决议可言的。

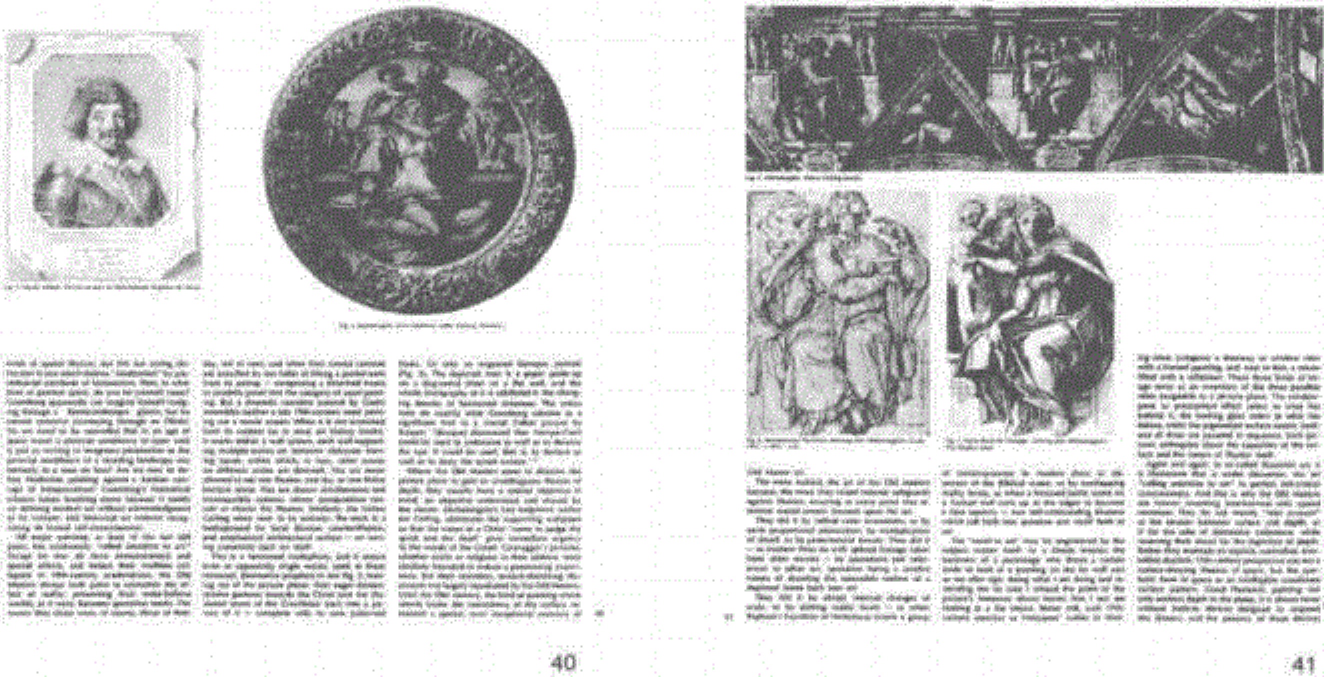
当代美国形式主义的力量与巨大影响归功于其方法的专业化。它在一种线性的历史发展概念的范围内，分析特殊的风格变化。其理论正当性则由克莱门特·格林伯格提供，他的论文《现代主义绘画》（*Modernist Painting*，1965）将近百年的艺术史来了个优雅而又肤浅的扫荡。以下是一个简要的概括，尽量使用作者的原话。[4]

“现代主义的本质，在于以一个学科的特有方式批判学科本身，不是为了颠覆它，而是为了更为牢固地奠定它的能力范围。”正如康德运用逻辑来确立逻辑的边界，因此，格林伯格论证道：“现代主义从内部批评自身，通过那种正在被批判的东西的方法本身。”那么，这种自我批判是如何推进的？“自我批判的任务于是成了要从每一种艺术的特殊效果中排除任何可能从别的艺术媒介中借来的或经由别的艺术媒介而获得的效果。因此，每一种艺术都将成为‘纯粹的’……”“这种‘纯粹性’”，格林伯格继续说道，“意味着自我界定，而艺术中的自我批判的事业则成为一桩彻底的自我界定的事业”。那么，这种自我界定的过程是如何在绘画中找到表现形式的呢？绘画艺术，格林伯格解释说，通过“强调绘画基底的不可回避的平面性（即展开的画布或画板）”，从而“在现代主义中批判并界定自身”，“……由于平面性是绘画不曾与其他任何艺术共享的唯一条件，因而现代主义绘画就朝着平面性而非任何别的方向发展”。

我们或许会理所当然地认为，在这个系统里，所有叙事性的和象征性的内容都得从绘画中被排除出去，因为这种内容是与文学共享的。坚实的形式刻画也被放弃了，因为“三维性是雕塑的属地，由于它自身的自主需要，绘画首先必须抛弃所有可能与雕塑共享的东西”。可辨认的现实也必须走开，因为它们“存在于三维空间中，而对一个可辨认的现实最简单的暗示就足以唤起那类空间的联想……这样一来，就使绘画空间与二维性相隔绝，而二维性正是绘画作为一种独立艺术的保证”。

不管人们怎么看待格林伯格的建构，它压倒一切的效果是将所有绘画安置在一个序列中。绘画舞台的不断平面化，始于马奈（Manet），“直到它的背景幕与大幕

变得一样”[5]——被描绘的场域与其物质基底的平面几乎相等——这是自我界定的伟大的康德式的进程，在这个进程中，所有严肃的现代主义绘画不管愿意不愿意都得投身其中。绘画可以自命的东西，就是正好与其扁平底色相吻合的色彩，而它之趋向独立性，则要求与任何来自外部的东西相隔绝，并且顽固地坚持其独一无二的特质。即使到了现在，康德之后的两百年，任何追求别的目标的举动，都是异端。尽管在我们的文化中不断出现跨学科的研究（生态学、控制论、心理—语言学、生物化学工程等等），高级绘画的自我界定却仍然被要求不断退却。当20世纪美国绘画的3/4个世纪的进程，被要求建立在18世纪的德国认识论之上时，这当然会引起人们的怀疑。难道就没有相反的冲动吗？是康德式的自我界定导致了美国妇女走进了贝蒂·弗里丹（Betty Friedan）所说的“女性的神秘论”吗？其中“妇女的唯一职责就是实现她们自己的女性特质”吗？[6]



一个更大的反对意见关系到格林伯格对前现代艺术（pre-modern art）的处理，这需要加以讨论是因为格林伯格的现代主义是在与老大师们的对立中界定自己的。假如这一对立变得不稳定了，那么现代主义也许需要重新加以界定——由另类准则来加以界定。

这个问题似乎取决于老大师们的绘画错觉主义——据说他们艺术的意图是要欺骗与掩饰。如今，无疑有一些人，而且一直以来总是有一些人看待写实的图像，就像它们是真的一样——但这是些什么样的人？1971年8月13日，《生活》（*Life*）杂志的封面登载了一幅由阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Durer）绘制的裸体画《夏娃》（*Eve*），旁边紧挨着一个身着蓝布牛仔裤的现代年轻女子的照片。在接下来的那个星期里，将近3 000位美国中产阶级读者取消了对《生活》杂志的订阅，以抗议那个裸体有伤风化。许多人将她当成了真人，认为她为摄影师脱了个精光。但是这些人，尽管有他们的道德标准，却不是艺术的界定者。

然而，格林伯格对老大师的对比性界定恰恰建立在这样一种读解之上：“写实主义、错觉主义艺术掩饰了媒介，运用艺术来掩盖艺术”；而“现代主义却运用艺术来提醒艺术本身”。[7]这就如同我们被告知，现代诗歌首次以其自身的方法来引起人们的关注，而但丁（Dante）、莎士比亚（Shakespeare）与济慈（Keats）却只使用韵脚与节奏来讲故事。格林伯格曾被老大师的错觉主义欺骗过吗？显然没有，因为他拥有一双看画的好眼睛。事实上，他实际的观察经常推翻他想要确立起来的两极对立。因

此："老大师们总在考虑表面与错觉，媒介的物理事实与其所刻画的内容之间的张力，不过，在他们用艺术来掩盖艺术的要求中，他们最不愿意做的就是明确指出这一张力。"[8] 因此，界定性的对立不是一桩关乎本质的事，而只是一种强调与否的事；老大师们确实承认媒介的物理事实——只不过不是"明确地"罢了。对他们的目标与现代主义绘画的目标之间的差异所进行的仔细考究，会变得更加令人难忘：

> 老大师们已经意识到保护被称为图画平面的完整的必要性：也就是说，要在三维空间最生动的错觉之下表示平面性的持久在场。这里涉及的明显矛盾——用一种时髦而又恰当的话讲，是辩证的张力——对他们艺术的成功来说极其重要，正如它对于一切绘画艺术都极其重要一样。现代主义者们既没有回避也没有解决这一矛盾；毋宁说，他们颠倒了过来。观众在被迫注意到平面性所包含的东西之前，而不是之后，首先就注意到了其绘画的平面性。人们在看到绘画本身之前，往往先看到老大师画中所画的东西，而人们看到的现代主义绘画首先就是一幅画。当然，这是观看任何种类的绘画，不管是老大师的还是现代主义的绘画的最佳方式，然而，现代主义却将它强化为唯一的和必然的方式。现代主义在这方面取得的成功也是自我批判的成功。[9]

我们还停留在坚定的事实基础上么？老大师与现代主义者之间的"客观的"差异将自己还原为观众眼里的主观倾向。是观众在观看一幅老大师的画时，"看到它是一幅画之前"，倾向于先看到错觉。但是，要是他没有这样做又如何呢？要是他将一幅乔托（Giotto）的画、一幅普桑（Poussin）的画或是一幅弗拉戈纳尔（Fragonard）的画，首先看作是一幅画，习惯性地筛选出其深度空间中的暗示，直到他看到其形式因素的表面分布，又怎么样呢？要是一幅老大师的画主要被视为一个平面，其次才被视为一种生动的错觉，他就得放弃老大师的地位吗？考虑一下那种典型的老大师的表现，即迅捷的速写。要是其钢笔的笔触与深褐色的墨水先于，或与那位老太太的形象同时出现，那么伦勃朗的素描就会变成一幅现代主义作品吗？在我看来，这位画家最不愿意做的事就是掩饰他的媒介，或是掩盖他的艺术；他想要的，而且也得到了的东西，正是它所唤起的形象与纸张、笔触及墨水的物质性之间被明确指出了的张力。而且，从风格的角度看，这样一种速写正是老大师的艺术一个不可分割的组成部分。它只是将那样一种品质戏剧化罢了，正是这种品质促使波德莱尔将一件德拉克洛瓦的作品视为仅仅是阿拉伯装饰图案。

相反，假如观众倾向于将现代主义绘画视为风景的空间化抽象，那又如何？雕塑家唐纳德·贾德（Donald Judd）抱怨1950年代的纽约画派的绘画使他强烈地注意到他们的平面性所包含的东西——"虚空"以及"错觉主义空间"。他后来说："罗斯科的整个工作方式都建立在大量错觉之上。它非常虚空。整件作品都关乎在空间中飘浮着的区域。与纽曼相比，他的作品绝对存在着一定的深度。不过，我最后觉得，所有的绘画在空间上都是错觉主义的。"[10]

这给我们留下了什么教训？老大师与现代主义者之间的差异，毕竟不在于错觉与平面性之间；原来它们在这两种绘画中都存在。但是，假如差异位于这两种存在被感知到的先后次序，那么，波德莱尔与贾德的主观方法能使历史上的艺术与现代艺术之间的差异倒过来吗？

格林伯格能充分意识到为贾德观察到的那种现代主义绘画中的虚空错觉主义。不过，尽管在罗斯科或朱尔斯·奥列茨基（Jules Olitski）的作品中可见的户外大气效果清楚地否定并掩饰了画作的物质表面，他却发现它们与绘画的自我界定是一致的，因为被传达的错觉是视觉的，而不是触觉或肌肉运动知觉的。为了吻合康德的自我批判与科学一贯性，视觉艺术应当“完全将自己限定于在视觉经验中被给予的东西”。

> 当老大师们创造出一种人们可以想象自己行走于其中的空间错觉时，一个现代主义者所创造的却是人们只能靠眼睛观看，并漫游其中的错觉。[11]

于是，这一差异就将自己还原为空间错觉的不同类型，不过，这最后被保留下来的差异，成了一种由前工业化时期的行动标准来界定的“现代主义”的差异。在什么样的绘制空间里，你如何让你自己在其中漫游？格林伯格显然能够想象自己步履蹒跚地行走在伦勃朗式的幽暗空间里，但他却无法想象穿行在奥列茨基的图画空间里。在一个太空旅行的时代里，我们还需要被提醒，一种类似大气层外的虚空的图画，对想象中的穿梭来说是极为诱人的，正如类似不断后退的风景的图画，对一个步行的人来说曾经是同样有吸引力的吗？我们如今是在康德时代的交通概念的衬托下来界定现代主义绘画的吗？格林伯格的理论图式崩溃了，因为它坚持在无须承认其内容的情况下来界定现代艺术，又在无须承认其形式上的自我意识的情况下来界定历史上的艺术。

所有的主流艺术，至少是过去600年中的主流艺术，都坚持不懈地“提醒（或关注）艺术本身”。除了力作（tour de force）的展示及其特殊效果外，以及它们的传统在19世纪学院派中崩溃前，老大师们总是艰难地试图将现实的效果中立化，试图，不妨这么说，在引号中来呈现他们信以为真的世界。他们选择的手段，当然是他们那个时代，而不是我们时代的手段；而且，他们那种小心翼翼的控制，经常由于我们将一件特殊的作品从其场景中孤立出来的习惯而失效——例如，将一幅被分割出来的湿壁画或祭坛画强行纳入架上画的范畴。但是，一件乔托所画的戏剧性的叙事画，既不像19世纪的架上画，也不像电影银幕。当它不是从其语境



42

中被强行掠取出来时（正如在大多数艺术史书里那样），它是在整个墙壁的系统内起作用的，每一堵墙壁都支撑着在苦心孤诣的框架饰带之间设置的多重场面，在这些框架饰带之间，其他一些不同规模的场面倒过来也得到了描绘。你看到的是同时共存的，彼此矛盾的系统，它们并置在一起足以取消或抑制错觉。同样，当人们完整地观看西斯廷天顶画时，就会发现：作品是固有错觉、反错觉以及被强调的建筑表面的争夺战场——艺术总在不停地返回自身。

这是一种极其重要的多重性，它甚至出现在表面上看来十分单一的作品内。试看插图 2［原书第 39 页——译者注］中那些被置于角落的、微型的先知们，他们斜靠在画面上，好像要跳出来似的：他们面向耶稣的那种热切、表情外露的姿势，使得耶稣上十字架这个错觉主义场面，重新回到画内——以其图案化了的框架完成了这幅画。这位艺术家正好做了格林伯格所赞美的东西：勃拉克（Braque）在一幅关键的立体主义绘画内有一个极富意义的发现："（勃拉克）发现了逼真画不仅可以用来提醒人们的眼睛，还可以用来欺骗人们的眼睛。也就是说，它既可以被用来宣布也可以被用来否定真实的表面。"[12]

当老大师们似乎确实想要消除平面，以便获得一种清晰的深度错觉时，他们心里通常有一个特殊的目标，一个可以为观众理解并分享的目标。米开朗琪罗《最后的审判》（*Last Judgment*），与天顶画不同，有意消除支撑墙的痕迹，因此，"前来审判生者与死者"的基督形象就能赋予使徒信经中的话以直接的紧迫性。卡拉瓦乔（Caravaggio）的作品，不管它们诉诸色情还是宗教，也意在引起一种富有穿透力的经验。但是它们那种冷酷无情、消除平面的错觉主义，经常为老大师们诟病。直到 19 世纪，彻底打破表面一贯性的那类油画，都一直是老大师们的艺术中一种特殊的、甚至是例外的东西。

老大师们的艺术变得越写实，他们就越是提高反对错觉的内在自我保护机制，每时每刻都要确保注意力被集中在艺术之上。

他们通过强烈的色彩节简法，或是通过离奇的比例夸张；通过细节的复加，或是通过超自然的美。他们通过引语以及对别的艺术的参照——正如现代的电影从老电影中剪取镜头并加以拼接一样；引语是将一个被描绘的场面表面上的写实主义，转向艺术本身的最可靠的手段。

他们还依靠画幅大小突如其来的内在变化；或者依靠转移现实的层次——例如拉斐尔（Raphael）在《希略多罗被逐》（*Expansion of Heliodorus*）中插入一群现代装束的人士，将他们视为《圣经》场面的观看者；或者依靠重叠现实的层次，例如梵

蒂冈博物馆墙上一幅战争场面的湿壁画，在边缘处卷了起来，从而变成一张伪造的挂毯——这两幅令人尴尬的错觉画，都既质疑艺术自身，又重返艺术自身。

“重返艺术本身”也可以由主题来发动。在一幅荷兰室内场景画里，一个正在将帷幕拉到一边以便观看远处墙上的画的人物背影，就像我的另一个自我（alter ego），正在做我之所做，并提醒我（担心我看不到那幅画巨大的黑檀画框）也在观看一个扁平的物品。更进一步，诸如委拉斯开兹（Velázquez）的《等待的妇人》（*Ladies in Waiting*）这样一幅17世纪室内场景画，经常将一扇门或窗户的景象与一幅加框的油画并置在一起，而在它们一旁，又挂着一面满是映像的镜子。这三类图像是作为赋予一个画面三种可能角色的新发明而起作用的。窗户的方格或者说舞台前台效果指向位于它背后的东西，镜子则指向位于它前面的东西，而涂满了油彩的表面则确证了自身；所有这三者都以一定的次序展示在人们面前。这样的画自言自语地指出了绘画表面所能拥有的潜力，以及错觉本身的性质。

一次又一次地，在所谓的错觉主义艺术中，被讨论的总是错觉主义；这样的艺术以完美的自我批判意识，“来提醒（或关注）艺术本身”。这就是老大师们何以总在发明种种阻碍空间后退手段的原因。他们并不只是将表面与深度之间的张力“考虑进来”，仿佛一方面为了装饰性融贯的缘故，另一方面又要保留他们对深度刻画的追求。毋宁说，他们维持着一个明确的、得到控制的、永远可见的二重性。15世纪的透视并不是一种否定绘画表面的空间错觉，而是一种作为超感觉的、同等重要的表面图案的空间象征形式。优秀的错觉主义绘画不仅仅将深度维系于表面；它几乎总有内置的手段来悬搁错觉，而这些手段的潜力——与欣赏对位法或双关语一样——取决于观众在音乐厅里识别这两种事物的能力，取决于观众既接受错觉，同时又接受制造错觉的手段的能力。

有些老大师通过散布相同的色块，直到使画面看上去像是一张布满花纹的地毯［例如彼得·勃鲁盖尔（Pieter Bruegel）］，来压制过于明显的透视。有些靠色彩的不和谐来编制一个连续不断的、像贝母一样闪闪发光的表面。许多老大师——提香以降——通过画笔显眼的笔触，来确保他们的艺术足以抵抗写实主义——亦即在画面上留下一层画笔的笔迹来唤起人们对作画过程的注意。还有一些在画面上制造一些令人难以置信的矛盾，比如当短缩形式的膨胀的体块崩溃，并否定了包围着它的空间环境的时候。他们所有的人都将精心制作的画框当作整个作品的一部分（正如格林伯格在说到拼贴时所讲的那样：“宣明了绘画基底的实在性质。”）——因此，无

论画作的错觉主义多么深刻，它都会转变为一个加了层层包装的宝盒般的物品。是米开朗琪罗本人，设计了《圣家族》(*Doni Madonna*，原书第40页——译者注)一画的画框，对其表面珍贵的镜子般的效果来说，这个框架实在是一个根本要素。

格林伯格想要将所有老大师与现代主义画家的差异还原为一个单一的准则，而这个准则要有多机械就有多机械——要么错觉，要么平面。然而，如此简单的艺术还有什么意义可言？你问过，西斯廷天顶画中的先知们与女巫们的宝座有多深吗？如果你从全景的角度来观察，它们是完全浅而又浅的；但是，如果你盯着其中的一幅来看，它们就会后退到10至20英尺的深度中。透视错觉主义与解剖短缩法维持着一个永无休止的视觉摇摆过程。

“其持久的效果就是不断地在表面与深度之间来回穿梭，其中被刻画的平面性受到了未加刻画的平面性的‘感染’。与其说眼睛被欺骗了，还不如说被迷惑住了；它看到的不是空间中的对象，而是——并且仅仅是——一幅画。”[13]这些格林伯格用来形容立体主义拼贴的话，同样适用于米开朗琪罗的天顶画，以及数以千计的老大师们的作品。它们也同样描绘了一件15世纪早期的、并非没有典型意义的画的效果：《内人是天使加百利》(*Missus est Gabriel angelus*)。三个现实层次在那个大写的M中来回摇摆，彼此竞争：开在一个卧室墙上的门洞；一个象牙雕塑的框架结构；一个词的第一个大写字母。三者同时存在。我们的眼睛感到迷惑；它看到的不是空间中的物体，而是一幅画。[14]

老大师的绘画与现代绘画相比，是掩饰媒介、掩盖艺术、否定表面、欺骗观众等等的概念，只有对那样一个观众来说才是正确的：他像那些《生活》杂志的订阅者那样来看待艺术。一个批评家在现代的自我分析，与老大师的再现之间做出的区分，与其说指的是被比较的作品，还不如说指的是他自己所选择的立场——对前者精明细致，对后者天真无知。

当人们在讨论现代艺术时，将老大师们呈现为一种天真地关心欺骗眼睛的诡计的人，同时又认为现代艺术在处理油画的扁平平面时高度诚实，在自我分析的思想训练方面也更为成熟，这种做法实在很糟糕。一切重要的艺术，至少是14世纪以来的艺术，都高度关注自我批判。无论艺术还关心些什么样的别的东西，它首先关心的总是艺术本身。所有富有创造性的艺术都在探索它的边界，而老大师与现代主义者之间的差别，并不在于自我界定的事实，而是这种自我界定所采取的方向。而这种方向则是内容的一部分。

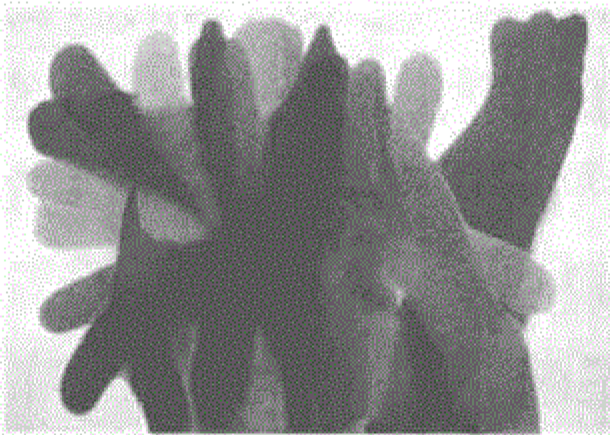
在这一点上，格林伯格也许会回答说，除非它意在纯粹性，否则它很难被称为自我批判，而这一点倒过来又要求它抛去所有不必要的因素，直到其不可还原的本质，亦即扁平色彩与其物质基底的吻合。我会答复说：这是误将一个特殊个案当作了必然性。绘画的自我实现过程可以走别的路。例如，对扬·凡·艾克(Jan van Eyck)来说，绘画的自我实现并不是还原，而是扩展。他转向雕塑家说：“你能做

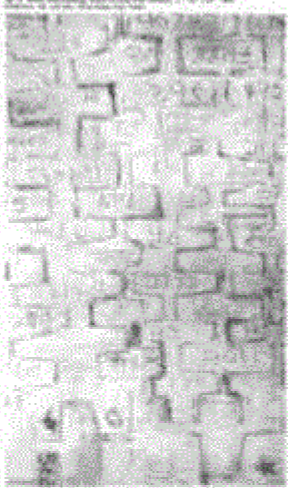
的一切我都可以做得更好”；然后转向金饰匠，又说——“你能做的一切我都可以做得更好”；然后又转向建筑师。他在平面上重新设计一切，甚至不用金黄色，却用纯粹的色与光来创造金黄色效果——一如马奈。任何人能做的任何东西，绘画都能做得更好——而这对凡·艾克来说就是绘画自我实现的地方——正是在其不假外助的能力中，发现它的自主性。

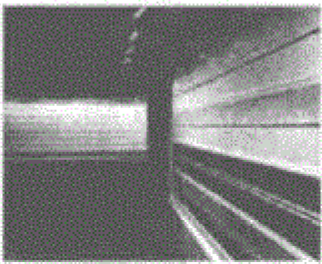
艺术通过检测其边界来重新界定其能力范围的永恒需要，采取了许多不同的形式。而且并不总是在一个方向上加以探索。雅克·路易·大卫（Jacques Louis David）想使绘画成为一种自然道德的领导力量的野心，肯定是对艺术边界的一次挑战，正如马蒂斯（Matisse）想要消除色调的野心也是对艺术边界的一次挑战一样。在某个历史时刻，画家会对发现以下问题的答案感兴趣：他们的艺术能吞并多少非艺术的领域，又有多少非艺术的领域他们能够冒险进入，却仍然是艺术。在另外一些时候，他们会探索相反的目标，来发现他们可以放弃多少东西，却还是待在艺术的领域内。恒常不变的因素是艺术对自身的关注，对画家们所拥有的拷问其创作手段的兴趣。将心智的自我批判的转向当作现代主义的充分的区别性特征，是头脑狭隘的想法；一旦人们认识到它不是现代主义绘画特殊的区别性特征，那么别的区分性特征就会进入焦点并要求重新定义：当代抽象艺术的独特样子——它的物品品格，它的单调与掩饰，它的无人格或工业化的外貌，它的简单以及极简倾向，它的耀眼、力量与规模——这些作为某种内容都变得可认识了，并以其自身的方式变得富有表现力和雄辩性。

发展中艺术的公司模式

令人惊讶的是，最近的美国抽象艺术是如何频繁地专门从解决内部问题的角度来得到界定与描述的。仿佛个别艺术家的力量只能在他遵守一套现行的职业手段的选择中，以及在他所提供的答案的创新中才能加以表达。今天占主流地位形式主义批评家总是将现代绘画处理成一种进化技术，在某个特定的时刻有某种特殊的任务需要解决——这是为艺术家们设置的任务，就像在大型公司里为研究人员所设置的问题一样。只要他能提出正确的解决的问题办法，那么作为工程师与技术研究人员的艺术家就变得非常重要。对那个问题的选择如何与任何个人







的冲动、心理结构或社会理想相吻合，却无所谓；只有解决办法才是重要的，因为它回答了一个由占主导地位的技术专家们提出的问题。

在美国，这种艺术进化的公司模式到20世纪20年代达到了鼎盛。它存在于形式主义的教条中：绘画渴望走向设计（或赋形）要素的越来越严密的综合。最初这一理论是相当简单的。设想一幅既定的画再现了一个斜倚的裸体；再设想这个人物是用可感知的轮廓线勾勒出来的。在这样一个轮廓线内躺着一个鲜明的形体。这一形状有一定的色彩，而色彩——从明到暗，或从暖到冷发生变化——反映着一定量或一定种类的光线。于是，我们就有了四种形式要素——线、形、色与光——这些都可以被经验到，被认为可以独立、区分。现在，人们论证道，有意义的高级绘画的试金石将是对这些区分的不断消除。最成功的图画将会这样来综合各种赋形手段，以至于线条将不再与形状分开，形状也不再与色彩分开，色彩则不再与光线分开。这是一条工作准则，既容易记忆，也容易操作。它未必能告诉你哪幅画是最好的，但一定会告诉你哪幅画对于提高绘画的全部渴望是恰当的——而这种恰当性则是（赋予一幅画以）历史意义的必要条件（sine qua non）。以这一准则来加以衡量，那么绘制西斯廷天顶画的那位画家（尽管可以得到恰当的尊重）却位于绘画的支流中，因为他的创新，尽管在当时也激发了一些兴趣，却并没有从根本上提升绘画必须走的那个方向；米开朗琪罗的形式是“以一种雕塑的方式，而不是绘画的方式来实现的”（阿尔伯特·巴恩斯语）。[15]事实上，米开朗琪罗所描绘的事物的各个要素，其可分性（而不是综合性）是令人惊叹的——特殊的形状由紧凑的线条明确加以勾勒，再施以固有色，最后用明暗对照法加以调整。尽管米开朗琪罗会（我相信这一点）在接下来的几年里成为有史以来最有原创性的色彩学家之一，但以上面所说的准则来判断，他却没有为赋形手段的综合贡献出什么东西——就像后来的提香那种色彩的融合所贡献的那样。对批评家—收藏家阿尔伯特·巴恩斯来讲，米开朗琪罗意味着一个死胡同，而由提香发动的路线则不可抗拒地导向了它在雷诺阿（Renoir）与威廉·格拉肯斯（William Glackens）的绘画中达到高潮。

重要的进步艺术的这种单一准则，这一似乎被走向赋形要素的彻底同质性的命运推动着的准则，今天仍然在左右着我们，只不过被认为更带分析性、比过去更具威望而已。而且，人们终于可以庆祝它在色域绘画的凯旋中达到了最后的历史结局。

在形式主义批评中，有意义的进步的准则仍然是臣服于一种强迫性方向的赋形技术：“将整个表面当作一个单一的无差别的兴趣场域”来加以处理。这一目标是要将形象与基底融合，将形状与色域整合，消除前景—背景的不连续性：将图案限定在能暗示图像与画框之间的共生关系的那些要素中（水平的或垂直的）；在单一的姿势中瓦解油画与素描，并将赋形与过程等同起来［就像波洛克（Pollock）的滴画所做的那样，或是莫里斯·路易斯（Morris Louis）的《花卉》（*Floral*，插图11，原书第45页——译

者注）所示的那样]；一句话，要实现绘画所有独立要素的综合，而且最好还是——不过这是尚在其次的考量——不要失去能消除视觉兴趣的偶然或细节的东西。

在我看来，这一系列描述中，还涉及一个更为彻底的综合类型——削平目的与手段。在对相关绘画的批评中，很少有表现性目的的暗示，也很少有对绘画在人类经验中的功能的认可。绘画工业是一条封闭了的环线。对一揽子赋形计划的追求干脆就是自我证明、自我永恒的。这一追求是否还属于得意扬扬的康德式的自我批判过程，看上去颇令人怀疑；这一断言令我震惊，仿佛是一个遥远的思想寓言。别的寓言也都有自我暗示，但不那么理智化，却更亲切。主宰过去50年的美国形式主义批评的描述性术语，与同一时期底特律汽车工业的演化相平行，也就不是纯粹的巧合了。各个零部件不断增长的共生——门、踏板、轮子、挡泥板、备用轮、信号灯等等，都被吸收进一个单一的机身之中——这暗示了走向将其各个设计要素综合化的类似过程，却无须康德的帮助。这不是说汽车看上去像绘画。我在这里所说的东西，与其说关乎绘画本身，还不如说关乎处理这些绘画的批评工具。波洛克、路易斯、肯尼思·诺兰德（Kenneth Noland）相互之间迥然不同；但讨论他们的那些还原性术语却照样将他们安排在一个序列中，这一点非常接近于主宰所有美国发动机工业的组装方式的理想。为流水线的高效率形象所统治的，远不是画家创作的准则，而是批评家们的准则。

不过，对工业理想的参照也可以用来强调某些艺术内部的特征。比如，假设我们从表现性内容的角度来质疑刚才提到的三位画家的作品，那么，他们立刻就区分开来。波洛克或路易斯的作品，显然与工业主义没有什么亲和性，但是它确实刻画了更年轻的那个人（指诺兰德——译者注）的作品的某个重要方面。他的30英尺长的条纹画由平等的色带构成，在其色彩的微妙之余，象征了效率、速度与机械工业的精确性，因此倾向于将它们自己与工业而不是艺术的产品联系在一起（插图9，原书第46页——译者注）。诺兰德60年代后期的作品是我所知道的速度最快的画。

画家弗拉芒克（Vlaminck）经常说，他希望制作一幅可以让一位驾车飞驰而过的司机也看得明白的画。不过，弗拉芒克迟到了的表现主义，并不能像罗伯特·亨利（Robert Henri）的印象派肖像画体现了对机械工具的赞美那样，来体现这个理想。弗拉芒克用画刀创作的雪景画缺乏实现其目标的一切。它们既没有一定的规模，没有一定的制式、色彩的闪耀，也没有恰当的主题；一个优秀的司机会寻找信号与符号，但不会在画家的架上画中寻找这些信息。弗拉芒克的话非常天真，因为它从本质上说是不着边际的。但是，在诺兰德想要生产的目标中却没有任何天真的东西，正如他所说："'一次性完成的'画，一目了然。"我是从芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）一篇近期文章中引用这句话的，她继续道："为了实现最大的即时性，诺兰德准备放弃一切可能干扰图像的最大限度瞬间交流的东西。"[16]

诺兰德1960年代公开表示的目标确认了他的画所揭示的东西——卓有效率的速度的理想化，也暗示了他的"一次性完成的"画所针对的人性概念。他的



作品所传达的即时性还意味着一个不同的心理方向，意味着与观众的不同关系。跟所有表面上看只关心自己的艺术一样，它们也创造了自己的观众，反映出它们关于他是谁、他在何处、他做什么等等的特殊观念。

他是一个匆忙中的人吗？他在休息还是在运动中？他是一个主动建构的人还是一个被动回应的人？他是单个人还是处于人群中？他究竟是个人，还是一个功能，一个特殊化了的功能或工具，就像劳申伯格（Rauschenberg）的《椅子》（*Chairs*, 1968）将人类还原为一种功能或工具一样。（一个像房间那么大的透明银幕，其光线由音控电力激活；构成图像的椅子形象取决于观众发出的噪音——他进门时的脚步声、他咳嗽或说话的声音等等。人们会感到自己被还原成了一个开关。）我以为，所有艺术作品或风格的循环都可以由它们内置的观众理念来加以定义。因此，再次回到波洛克—路易斯—诺兰德的行列，较年轻的那位经由工业亲和性的准则，将自己从年纪较大的那两位当中分离出来，也经由他不同的观众理念得以脱颖而出。

对“人类旨趣”的考量可以归入现代主义艺术的批评，不是因为我们对人性有着无可救药的多愁善感，而是因为我们正在谈论的是艺术。在我看来，一旦画作不是以其内在融贯性为导向，而是以人类姿势为导向而得到评判的话，那么，即使诸如“导向平面性”之类的专业技术细节也不得不交付另类准则来加以处理。

“图画的平面性”究竟是什么？显然，它不是指物理平面的零曲率——在提埃波罗（Tiepolo）与伯奈特·纽曼（Barnett Newman）的画上行走的猫儿，得到的是同一种支撑。它的意思当然是指一种想象的平面性，是在想象中被经验到的平面性的感觉。然而，如果说这就是它所指的意思，那么，还有比让·杜布菲（Jean Dubuffet）的《奥林匹亚》（*Olympia*，1950，插图 10，原书第 44 页——译者注）更扁平的东西吗？如果说绘画中的平面性指的是一种想象性的经验，那么，杜布菲的图像那种被压平了的树叶的效果，那种涂鸦的效果，那种被碾碎了的石子或化石痕迹的效果，就戏剧化了平面性的感觉，这种感觉大大超越了大多数色域绘画的能力或意图。但是，事实上，这些不同的“平面性”甚至是不可比较的。“平面”一词，对于被莫里斯·路易斯的《面纱》（插图 11，原书第 45 页）那种幻想色彩，以及被杜布菲的岩床象形文字所引发的那种感觉来说，是过于陈腐而遥远了。平面性也根本不必是最后的结果——正如贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）在 1950 年代所展示的那样，当他最初的《旗帜》（*Flags*）和《靶子》（*Targets*）系列作品将整个平面性问题与“主题”联系在一起的时候。无论他的笔法或调子的嬉戏多么富有美感，被刻画的主题都确保图像是扁平的。因此，人们发现有一些可

辨认的现实，从旗帜到女性裸体，而这实际上强化了平面性的感觉。

这一发现是相对晚近的事，而且从赋形技术的角度来看是看不出来的。它需要考虑到主题与内容，首先是要考虑到艺术家的绘画表面是如何在观众的想象空间中发生倾斜的。

平台式画面

我从平台印刷出版业（flatbed printing press）——“一种可以在上面呈现水平印刷表面的平板”（摘自网络）——借用了这一术语。我想用这个词来描述1960年代那些典型的画面——这是这样一种画面，它关于人类姿势的转移构成其变化了的内容的先决条件。

我在前面已经说过，老大师们有三种构想其画面的方式。不过有一条中心线贯穿这三种诠释方式，它在其后的几个世纪里继续起作用，甚至贯穿到立体派和抽象表现主义之中：通过绘画之为再现一个世界，这是某种世界空间（worldspace），它可以从画面上读出与人类的直立姿势相一致的东西。画作的上部对应于我们头部所在的空间；而其下面的边缘则对应于我们的双脚所站的地方。甚至在毕加索的立体主义拼贴作品里，在文艺复兴以来的世界空间几乎崩溃了的地方，也还存在着隐蔽的视觉行为的回音，存在着对某种曾经为人们所见的东西的回音。

一幅令人想起自然世界的图画，能唤起在正常的直立姿势中为人们所经验的那种感觉材料。因此，文艺复兴时期的画面将垂直性确认为它的本质条件。而画面之为一个直立表面的概念在最富有戏剧性的风格变化中存活了下来。马克·罗斯科（Mark Rothko）、克莱福德·史蒂尔（Clyfford Still）、伯奈特·纽曼、威廉·德·库宁（Willem de Kooning）与伊夫·克莱因（Yves Klein）的画作仍然诉诸从头到脚的我们——正如马蒂斯与米罗（Miro）的画一样。这些画是一些启示，我们将这些启示从视觉上与我们直立身体的头部联系起来；这也适用于波洛克的滴画和莫里斯·路易斯的《面纱》、《临风招展》（*Unfurls*）。波洛克确实将他的颜料倾倒、滴漏到摊在地板上的画布上，但这只是权宜之计。在第一组颜料倒到画布上之后，他就会将画布钉到墙上——为了熟悉它，他通常会说：看看它想走向何方。他就这样与直立的画生活在一起，就像与一个直面其人类姿势的世界待在一起一样。正是在这种意义上，我认为，抽象表现主义者们依然是自然画家。波洛克的滴画很难不被视为丛林；路易斯的《面纱》也认可同样的地球引力，自然状态中的人类屈服于其中的，正是这种引力。[17]

但是，1950年前后，绘画中发生了某种新东西——最明显的（至少在我的经验范围内）是在罗伯特·劳申伯格与杜布菲的作品中。我们还能把他们的画挂在墙上——正如我们在墙上钉上地图或建筑规划图一样，或者把一只能带来好运的马掌

钉在墙上一样。然而，这些画不再模拟垂直区域，而是神秘的平台水平面。它们并不比一张报纸更多地取决于与人类姿势从头到脚的对应。平台式画面象征性地暗指诸如桌面、工作室地板、航海图、公告板等坚硬的表面——暗示任何物体得以在其上分散开来，材料得以进入，信息得以收到，印刷、压痕的接受体表面——不管是井然有序的还是乱糟糟的。最近 15 到 20 年的绘画激烈地坚持新方向，绘画表面在其中不再是自然的视觉经验的类推，而是操作过程的相似物。

重复一遍：重要的并不是图像实际的物质上的安置方式。不存在反抗将挂毯挂到墙上，或反对制作作为马赛克式的地板的叙事性绘画的新规律。我想到的是图像的心理诉求，是在想象中面对的特殊模式，而我倾向于将画面从垂直向水平方向的倾斜，视为艺术主题中最激进的转移，即从自然向文化的转移。

这种大规模的转移并非一蹴而就，也不是单个艺术家的壮举。从回顾的角度看，潜在趋势与先例已越来越清晰可见——莫奈的《睡莲》（*Nympheas*）或是蒙德里安（Mondrian）将大海与天空转化为加减符号。而一幅综合立体主义静物画的画面，或是一件库尔特·施威特斯（Kurt Schwitters）的拼贴，也暗示了目标相同的重新定向。不过，施威特斯的作品是一些规模较小的物体；它们的“物性”对其尺寸来说是合适的。而 1950 年代的事件，却将工作台式画面扩大到抽象表现主义的大型环境规模。或许杜尚（Duchamp）是最为重要的灵感来源。他的《大玻璃》（*Large Glass*）始于 1915 年，他的《Tu m'》始于 1918 年，都不再是从直立姿势感知到的世界的类似物，而是一个出于方便被安置于垂直情境中的信息矩阵。甚至在杜尚某些曾经被视为只是挑衅性姿态的“作品”里，人们也能觉察到与一个人姿势有关的那种 90 度转折的意义所在：《衣架》（*Coat rack*）被钉在地板上，而著名的《小便池》（*Urinal*）则像一座纪念碑那样让人仰视。

不过，在纽约艺术圈，最大的转移来自劳申伯格 1950 年代早期的作品。甚至还在抽象表现主义者欢庆他们的凯旋之时，他就计划将平台式画面或工作台式画面当作处理一种不同的经验秩序的艺术语言的基础。劳申伯格认为是其经典的早期作品（见插图 12，原书第 46 页——译者注）作于 1949 年艺术生联合会的一堂写生课，这位年轻的画家根本不理睬模特儿。劳申伯格的画，带有线条与数字的神秘迷宫，是一个无法被构想成任何别的东西的工作台。上下关系被巧妙地混淆于凹凸空间关系或形象—背景的差异。你无法将它读解为砌石，也无法将它读解为一个链条或楔子系统，或者可以从任何一个方面来加以读解的数字密码。被乱涂成湿润的油彩后，这幅画最终呈现为它自己的神秘表面的一种确证。

在接下来的岁月里，劳申伯格开始做试验，他把物体放在蓝图纸上，再将它们暴露在日光里。那时他早就涉及运用各种计划的物质材料；在 1950 年代早期，他运用报纸来为其画布打底——以此来激活基底，正如他自己所说的那样——这样他绘画的第一笔就会发生在一种由文字构成的灰色底图上。

回顾地看，劳申伯格年轻时代的恶作剧中最滑稽的作品，也带有某种风格上的一贯性。回到50年代，他应邀参加一个题为“艺术中的自然”的怀乡主题的展览——组织方也许希望提倡新的抽象绘画的替代性艺术。劳申伯格的作品是一块用铁丝网切割下来的草坪，安放在一个可以加上框并挂在墙上的盒子里。艺术家不时参观展览，并给他的草坪浇水——通过90度转变，实现了从自然向文化的转移。当他擦掉德·库宁的一幅素描，并以“被罗伯特·劳申伯格擦掉了的威廉·德·库宁的素描”为题加以展出时，他展示的就不仅仅是多层面的心理姿态了；他是在改变——既为观众，也为他自己——在想象中直面世界的角度；将德·库宁所再现的世界空间转化为一种通过压到平台上而产生的东西。

50年代末他制作的绘画包括扰人心绪的非艺术附加装置：一个枕头呈水平方向悬挂在画框底下［《峡谷》(*Canyon*，1959)］；一架梯子插在构成一幅画的上了油彩的画板之间［《冬天的池塘》(*Winter Pool*，1959—1960)，插图13，原书第47页——译者注］；一张椅子靠在墙上，椅子里面却是一幅画［《朝圣者》(*Pilgrim*，1960)］。尽管它们是挂在墙上的，这些画却不断地指向我们坐、卧与行走、工作的那个水平面。

60年代早期，当他使用照片转印技术来工作时，图像——每一个图像本身都是错觉主义的——就不断地彼此干扰；从而以某种光学噪音的方式暗示了空间意义被永远地取消而沦为沉寂。交流（或通信）的荒芜与瓦砾——就像受到干扰的电波；噪音与意义处在同一个波长里，在视觉上则位于同一个平台上。

正如在一个被称为《透支》(*Overdraw*，1963)的巨幅画布上所呈现的那样，这种画面看上去就像控制系统与城市风光的某种错乱的合并，暗示了城市信息、各种刺激物及障碍物的无休止流入。为了将这一切都整合在一起，劳申伯格的画面不得不成为一个任何一种可以想见、可以获得的东西都可以依附于其上的表面。它不得不成为一个布告栏或仪表盘，不得不成为银幕上的一切，而且还进一步被一切扁平与重做的东西所吸引：重写本、作废的雕版、印刷工的校样、试写本、图表、地图、航拍图。任何列表显示信息的扁平文件表面，都是其作品画面相关的类似物——与光学上吻合人类视域的透明的投射平面迥然不同。有时候，劳申伯格的作品表面似乎代表了心智本身——垃圾场、水库、换乘中心，就像在一个内心独白里一样充满了自由联想的具体指涉——作为外部世界的运行交换器的心智的外部符号，不断地摄取进入其中的未经处理的信息，然后在一个繁忙的区域形成有意义的信息。



48

为了对付他的这一象征计划，绘画表面的现成模式似乎已不充分；它们过于排他，过于同

质。劳申伯格发现，他的想象力需要跟工作台一样坚硬而有包容性的岩床。如果说某些拼贴因素，例如一张倒贴的照片，有可能唤起一种有深度的光学幻觉，表面就很随意地漆上油漆或油彩，以便重新使注意力集中于它那不可还原的平面性。“画面的整合”——一度曾经是优秀构图的完成状态——却成了某种被给定的东西。图画的“平面性”不再是一个问题，就像一张乱糟糟的书桌或是未曾打扫的地板不再是一个问题一样。在劳申伯格的画面上，你可以钉上或投射任何图像，因为它不再发挥对世界的一瞥那样的作用，而是像印刷品的碎片那样起作用。你可以在上面添加任何东西，只要它能将自己安顿在作品的表面上就行。劳申伯格1961年的作品《第三次的画》（*Third Time Painting*，插图14，原书第48页——译者注）中那只老钟表，12这个数字位于左侧，因为钟表的表面要是正确地直立的话，就会将整个系统错觉化为一个真实的垂直平面——就像既定世界里的一部分，房间里的一堵墙壁那样。或者，就在同一幅画里，那件被压扁的衬衫张开了袖子——不像晾衣绳上的样子，而是——带有使其不至于下滑的油彩的污点与滴痕——像刚刚洗好有待熨平的那样。始终一致的水平面被用来维持一堆乱七八糟的东西、工作台以及吸收信息的心智等等的象征性连续体。

或许，劳申伯格最深刻的象征姿势来自1955年，当他抓住自己的床，在其枕头、床套上涂上油彩，然后将它竖起来靠在墙上的时候。那里，在“艺术”的垂直姿势中，就像是我们别的世界里的永恒朋友，我们的水平性，我们在上面做爱孕子、恩爱做梦的平躺的床铺，继续在我们的想象中起作用。床铺的水平性与“做”相关，就像文艺复兴时期绘画的垂直性与“看”相关一样。

有一次我听到贾斯帕·约翰斯说，劳申伯格是20世纪自毕加索以来发明了最多东西的人。我认为他所发明的东西，首先是使世界再度进入艺术的绘画表面。这不是文艺复兴时期的人们的世界，他们会朝窗户外看一眼以确定天气情况；而是摁下按钮听取录音信息的人们的世界：“降雨概率10%”，声音从某个没有窗户的电话亭里传出。劳申伯格的画面是为那些浸泡在城市大脑里的意识而创作的。

平台式画面可以将自己导向任何不再先天地唤起视觉事件的内容。作为分类的准则，它超越了术语“抽象”与“再现”、波普与现代主义。像诺兰德、弗兰克·史特拉（Frank Stella）与艾尔斯沃思·凯里（Ellsworth Kelly）等色域画家，每当他们的作品可以暗示一个可复制的图像时，似乎都运用平台式画面来工作，也就是说，是一种人造的、止步于有颜料的表面的画面；而波洛克与路易斯的画仍然还是幻觉的画，弗兰肯撒勒（Frankenthaler）仍然还是抽象的画，尽管它们还属于直接的现代主义，却是——正如劳伦斯·阿洛威（Lawrence Alloway）最近所说的那样——“一场人类对非人造物的大愉悦的庆典”[18]。

只要平台式画面容纳可辨认的物品，它就能将它们当作人们普遍熟悉的人造物来加以呈现。早期约翰斯的那些标志性图像就可以归入这一类；我认为，大多数波

普艺术也属于这一类。当罗伊·利希滕斯坦在60年代早期刻画一位空军军官吻别情人时，实际上的主题是大规模生产的漫画形象；用本戴照相制版法制作的点子与陈腐老套的素描，确保了图像被理解为一种印刷品的复制。促成杜布菲绘画的可怜的人性，是粗野的人造涂鸦，它们的真实性既来自表面的物质密度，也来自引导着他的画笔的情感压力。克里斯·奥登堡的素描，用他自己的话说，"带着一副'丑态'，实乃街头涂鸦的涂抹与图案的一种模仿。它颂扬非理性、孤独、暴力和发育不全的表现——城市街头支离破碎的生活力量"[19]。

关于安迪·沃霍尔，大卫·安汀（David Antin）有一次写过一段文章，我真希望是自己写的：

> 在沃霍尔的画中，图像可以说是几乎不存在的。一方面，这是他对"颓废的图像"过分感兴趣的一部分，这导致出现了一系列来自现实世界的原始图像不断退化的作品。这里，事实上存在的是一系列图像的图像，始于将一张脸的光线反射转化为来自照相感光乳剂的银盐的沉淀作用，负片冲洗出来后、重新被翻拍为正片，其中明暗正好颠倒过来，然后再加以影像移位，再用传真技术加以转化，在底片上铭刻，并通过一张毛糙的带有低级油墨的网版在新闻纸上加以印制，最后再用强加的紫色将影像移位并丝网印刷于画布上。还剩下什么？这是一种能认识到那里存在着什么东西，却看不到的感觉。在沃霍尔的画前，我们陷于深深的尴尬中。任意赋彩的感觉、近乎被清除干净的图像，还有永远扰人心绪的情感。在图像的某个地方，存在着某种提议，却难于解说。[20]

图画被构想为图像的图像。这是这样一个观念，它能够保证所呈现的不再是直接的世界空间，但却允许作为再现事物的任何经验的存在。它还在其充分的人类旨趣中重新确认了艺术家的概念，以及艺术家—技术人员的概念。

位于这种后现代主义绘画背后的多重目的的画面，使得艺术的路径再度变得非线性，也不可捉摸了。我称之为平台式画面的东西，远不止是一种表面特征，如果它被理解为一种绘画中的变革，这种变革改变了艺术家与图像之间、图像与观众之间的关系。然而，这一内在的变革不过是远远超出绘画平面，或绘画本身的问题的变革的征候。这是艺术震荡的一部分，它足以使所有纯粹范畴变得不纯粹。艺术不断加剧地侵蚀非艺术的领地，继续使鉴赏家们日渐疏远，因为艺术不断叛离并逃向陌生的领土，只留下陈旧的备用准则去统治一个日益遭受破坏的旷野。

注释

[1] 身后出版，纽约，1939年，第150页。

[2] 阿尔伯特·巴恩斯：《绘画艺术》（*The Art in Painting*），纽约，1925年，第408页。

[3] 克莱门特·格林伯格：《75岁的毕加索》（*Picasso at Seventy-Five*），见《艺术与文化》（*Art and Culture*，1961），波士顿，1965年平装版，第62页。[施坦伯格引文中的第一句Blue Period（蓝色时期），

查格林伯格原文应为 Pink Period（粉红时期），兹据格林伯格原文校改。见格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2009 年，第 73 页。——译者按］

［4］参见格林伯格：《现代主义绘画》，见戈莱格里·巴特科克（Gregory Battcock）编：《新艺术》（*The New Art*），纽约，1966 年版，第 101 页以下。该文最初发表在《艺术与文学》（*Art and Literature*），1965 年春季号上。

［5］格林伯格：《抽象艺术、再现艺术及其他》（*Abstract, Representational, and so forth*），见《艺术与文化》，第 136 页。（中译文见格林伯格：《艺术与文化》，第 173 页。）

［6］贝蒂·弗里丹：《女性的神秘论》（*The Feminine Mystique*），纽约，1963 年，第 37 页。比较她对理想的美国妇女的分析（第 29—30 页）："被削减为纯粹的女性气质，不掺杂质的。"

［7］《现代主义绘画》，第 102 页。

［8］《塞尚》，见《艺术与文化》，第 53 页。（中译文见格林伯格：《艺术与文化》，第 62 页。——译者按）

［9］《现代主义绘画》，第 103—104 页。

［10］贾德：《艺术新闻》（*Art News*），1971 年，第 60 页。

［11］《现代主义绘画》，第 107 页。

［12］《论拼贴》，见《艺术与文化》，第 72 页。（中译文参见格林伯格：《艺术与文化》，第 87 页。——译者按）

［13］《论拼贴》，第 73—74 页。

［14］有意运用表面—深度的震荡效果，乃是所有主流绘画的特征。它是艺术无穷无尽的资源。不过其双重后果能抓住观众的注意力的程度，取决于观众带入欣赏过程的文化与期待。要是他认为老大师们的目标是要几乎绝对地消解区别于 19 世纪下半叶的学院派绘画的那种图画平面，那他就是误解了老大师的目标。举一个错觉主义老大师的杰出例子——委拉斯开兹的《墨尼波斯》（*Menippus*），前景中塑造卷轴与书本的厚重画法，明确地告诉你这幅画位于何处。不过"背景"中——在那里粗帆布似乎只是以极稀薄的颜料染了一层——的水壶与长椅，则告诉人们："这就是画布所在。"而这幅画明显可感的神秘之处在那个老犬儒者的物质呈现插在画布与油彩之间的无立体感的薄层中。没有一幅画像这幅画那样自我定义。

［15］巴恩斯：《绘画艺术》，第 408 页。对于作者坚持赋形要素的综合，参见第 55、61、67 页等处。

［16］《路易斯作品的品质》（*Quality in Louis*），载《艺术论坛》，1971 年 10 月，第 65 页。

［17］某些路易斯的画可以倒过来挂在墙上的事实无关紧要。它们的空间仍然被经验为是有重心引力的，不管图像是暗示着往下掉的面纱，还是升向天空的火焰。

［18］《弗兰肯撒勒之为田园牧歌》（*Frankenthaler as Pastoral*），载《艺术新闻》，1971 年 11 月，第 68 页。

［19］引自艾拉·科克恩（Eila Kokkinen）：《克里斯·奥登堡素描与版画》（*Claes Oldenburg: Drawings and Prints*）书评，见《艺术》，1969 年 11 月，第 12 页。

［20］《沃霍尔：银色的居所》（*Warhol: The Silver Tenement*），载《艺术新闻》，1966 年夏季号，第 58 页。

（沈语冰　译）

中文译文原载于《对批评状态的反思》（南京：江苏美术出版社，2011 年，第 75—115 页）。

1972 年 9 月刊

现代主义观

A VIEW OF MODERNISM

罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）



导读

关键词：形式主义、结构主义批评家、美学体验、意义危机

罗莎琳德·克劳斯（1940— ）：美国艺术批评家、艺术史家、学者。罗莎琳德·克劳斯是后抽象表现主义时期一位颇具影响力的批评家和理论家。克劳斯曾是《艺术论坛》的艺评人和特约编辑，后成为艺术理论期刊《十月》的创始人之一。

克劳斯曾就读于威尔斯理学院（Wellesley College），1962 年获学士学位。后在哈佛大学攻读博士。1966 年，克劳斯开始为《艺术论坛》撰写批评文章；三年后获得博士学位。1971 年克劳斯出版了首部著作，也是其博士论文的扩充版本：《终极钢铁工厂：大卫·史密斯的雕塑》（*Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*）。1975 年，克劳斯离开《艺术论坛》，与他人共同创办《十月》杂志。她的论文集《前卫艺术的原创性和其他现代主义神话》（*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*）于 1985 年出版。

克劳斯起初追随形式主义批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg），后者认为 20 世纪 50 年代至 60 年代的抽象绘画是现代主义艺术成就的最高峰。之后，克劳斯接受了一种与格林伯格截然相反的理论方法。相比形式主义仅仅关注给定媒介在美学上的纯粹性，克劳斯则更加关注由作品引出的关于主题、历史或文化上的问题。她开始思考艺术作品的一些晦涩难懂的特性，最终断定艺术的纯粹性与风格和媒介无关，更多的是与艺术家的意图有关。克劳斯认为，现代主义前卫艺术家的责任即是不断地挑战由历史建立起来的艺术标准。而批评家的任务便是让这些挑战获得认可。

70 年代至 80 年代，克劳斯专注研究男性审美与当代艺术对女性主义、解构主义以及精神分析主义等方法论的回应，并因此享有盛誉。她从历史、理论、形式等维度对现代主义艺术现象的理解使她的研究向多个方向发展。收录在此的《现代主义观》中，克劳斯阐明了相对于格林伯格、弗雷德、贾德来说，自己作为现代主义批评家的立场，并从内容和形式主义等方面进行讨论。她之后的研究探讨了“无形式”（formlessness）、“视觉无意识”（the optical unconscious）以及“混杂”（pastiche）等概念，使现代主义实践在那些先进的现代主义或前卫艺术框架下进一步得以系统化。

《三位美国画家》在哈佛大学福格美术馆（Fogg Museum）布展期间，有一天，我和迈克尔·弗雷德（Michael Fried）站在其中一间展厅，右边是弗兰克·史特拉（Frank Stella）的一幅铜漆绘画，画面在阳光下闪闪发亮。一个哈佛大学的学生向我们走过来。他抬起左手指着史特拉的画，质问迈克尔·弗雷德："这有什么好的？"弗雷德回头看了看他。"这么说吧"，他慢吞吞地回答，"有段时间，史特拉经常去大都会博物馆看委拉斯开兹（Velázquez），一看就是好几个小时，完全被那些作品迷住了，然后他回到工作室。这时他最想做的就是像委拉斯开兹那样画画，但他知道这个选项已经对自己关闭了，所以他才画条纹。"弗雷德提高了声音："他想变成委拉斯开兹，所以他画条纹。"

我不知道那个男青年听了以后做何感想，但对我来说，弗雷德的意思很清楚。短短一句话就把委拉斯开兹的需求跟史特拉的需求连接在一起，不得不说这是一次大幅度的跳跃，一种大范围的省略，直接跨过了中间三百年的艺术。但在我看来，它更像你用频闪相机拍摄的照片，跳跃动作里每个微小的阶段都作为单个图像清晰地呈现在你眼前。我能看到那个学生看不到，而弗雷德的话未能补充上的东西。在充满整件展厅的明亮天光中，我能够看到这句话里的逻辑，仿佛上百幅互相联系的单格图像最终流畅地融合为一个动作，从而使这句话鲜活得如同挂在展墙上的画——它们干净、素朴的表面被固定在回泛着微尘的艺术史之墙。如果说弗雷德没有对那个学生给出完整的论述，他至少尝试让学生思考下述明显的一点：史特拉需要通过自己的艺术说点儿什么，就像17世纪的那位西班牙画家一样；只不过时间不同。史特拉的条纹涉及他想说的东西——一种内容的产物。这一点对1965年的我来说再清楚不过。

我今年31岁，八年前开始写艺术评论。当时我住剑桥，所以经常来纽约看艺术。有时会碰到一些看过我的文章但并未见过面的人。菲利普·莱德（Philip Leider）就是其中之一；我跟他第一次见面是在《艺术论坛》办公室从西海岸搬到纽约后不久。他见到我的反应很典型。"你就是罗莎琳德·克劳斯？"他说，"我以为你至少应该有40岁了呢。"

听了这话我也没怎么留心——或者说注意到其中的含义。当时我并不觉得文章读

A VIEW OF MODERNISM

48　49　50

起来像倍于自己年龄的人写的有什么问题，或者说艺术评论写成这样有什么问题。

与此同时，唐纳德·贾德（Donald Judd）在《工作室国际》（*Studio International*）上发表了一篇评论艺术界现状（包括艺术批评）的文章。他在文中对迈克尔·弗雷德和我表示了轻蔑，说我们以及其他很多作者知识结构都师出克莱门特·格林伯格，因此给我们起了个绰号叫“格林伯格子”。贾德的话无意中提示了我以及其他人在支持某种“信条”时自身立场内在的自我对象化危险。该“信条”就是现代主义。但我甘愿冒这个险，因为我想尽可能客观地描述我对艺术作品的反应，并尝试解释能够引发这种反应的某些作品力量来源究竟在哪。被指控为一名“现代主义”批评家，我一点儿都不生气，相反，我还挺自豪的。

当你跟一群人有共同的观点或信仰时，很多事情在成员之间就无须过多解释。所以，当克莱门特·格林伯格跟我说起“形式主义”是他知道的最庸俗的概念之一时，我并没有要求他再做解释，因为在我看来，他的意思很清楚。不久后，他在文章里写了同样的话。他说：“无论（形式主义）这个词在俄语里有什么内涵，在英语里它已经变得无可救药地庸俗。没有一个正经的批评家会想到用它。”[1]

之前他跟我说起同样的话时，我对其中潜台词的理解是这样的：克莱夫·贝尔（Clive Bell）和罗杰·弗莱（Roger Fry）经常对艺术作品的内容表现出敌意，甚至提议有时把画倒过来看更好，这样那些明确无误的主题就不会干扰观众欣赏作品的设计质量。此外，他们还认为这种设计质量纯粹源于形式关系的作用：色彩和形状的间隔及其在绘画表面的安排布局。他们的观点似乎可以总结为：我们对一件艺术品能做的有效判断只有一个，那就是对它设计质量的考察。但很明显，好设计不会催生出好设计以外的东西，更不会产生艺术。艺术品给人带来的体验始终部分涉及催生，甚至包含了作品创作的那些思想和感觉。如果作品不能成为这些情感的载体，无论形式多么让人惊艳，我们看到的都仍然只是设计，不是艺术。我想，格林伯格所说的庸俗大概就是指，在“形式主义”的指控里，攻击的一方竟然认为对手能或者会混淆艺术体验和人们面对无数好设计时的感受。进一步说，这样做只可能有两个原因：要么这个人本来就搞不清设计和艺术的区别；要么就是不诚实：他自己完全清楚美学体验的含义，但不愿意承认格林伯格对此有相同的意识。不管是出于无知还是不诚实，都丝毫不能减轻这种指控的庸俗性。“形式主义”变成攻击别人的一种特殊武器，拿它对付“现代主义”批评家只能说明这个人要么成见太深，要么惰性太强，都没有仔细读过攻击对象写的东西。除了弗莱和贝尔的部分，其他内容格林伯格在他的文章中都已经提到：“艺术作品的质量包含在它的‘内容’里，反之亦然。质量就是‘内容’。”

内容问题始终潜在于大多数现代主义批评家文章的表层之下。所以，迈克尔·弗雷德在为他的展览《三位美国画家》撰写文章时，当然也特别强调了他的体验是“肯尼思·诺兰德（Kenneth Noland）和朱尔斯·奥列茨基（Jules Olitski）都首先是感觉

型的画家，我认为他们比同辈艺术家优秀的地方也主要不在于作品的形式智力。虽然他们作品的形式体现了非常高的秩序，但最终打动我的还是通过这种形式智力成为可能的情感深度和广度”[2]。当弗雷德称他从诺兰德的画里看到了“激情、雄辩和脆弱的力量”，提到诺兰德“在他作品里强烈的、批判的、几乎让人感到刺痛的存在”时，他指出，上述一切既来自色彩，也来自设计（或结构）。但他把自己的工作限定在结构分析上，因为结构是理性决策的结果，因而能被批评家有效地描述。而色彩却是随机主观的，无法被纳入理性分析范围。我们并不觉得弗雷德有欠完整的分析是一种欺骗，或是逃避责任，不愿直面作品整体，因为正是在理性与主观的这种混合体中，我们看到了作品的意义。弗雷德认为，诺兰德的绘画回应了一场总体上的“意义危机”。这场危机来自一段具体的历史——在该历史中，自我证明、自我反思的结构成为一种迫切需要，而抒情性则被驱赶到色彩这块越来越狭窄的高地上。

从格林伯格对我说的那番话开始，所有这些故事都是用来证明，大多数对“现代主义”批评立场的攻击都建立在攻击者对该立场一部分内容的忽略或扭曲基础上。当然，这些攻击者可以辩解说，你不能指望他们连大部分“现代主义”文章没有写到的内容都考虑在内；如果内容和感觉问题真的对“现代主义”批评家来说至关重要的话，那只能说他们把这个秘密保守得太好了，因为此类问题从来没有正面出现在他们写的文章里。但是，当你讨论的是一个体积庞大的理论文本集合时，正面与否就变成一条容易招人误解的标准。这就好比你说维特根斯坦（Wittgenstein）的哲学是对行为主义（behaviorism）的论证，因为正面出现在他文章里的就是如此。但任何读过维特根斯坦后期著作的人都应该知道，作为整体而言，他的作品是对行为主义[以及理想主义（idealism）]的一次激烈而深刻的批判。正面出现的只是论证的方法。

“现代主义”也是这样。对于我们大部分60年代初开始写作的人来说，真正重要的正是它的方法论。这种方法要求清晰，要求你在谈论一件艺术作品时除了自己能够明确指出的部分以外不能再说其他。它涉及把你在当下对艺术的认知跟你对过去艺术的了解联系起来，它需要一种对某种检测模式开放的语言。这种语言也是一道屏障，我可以躲在它背后说话，这就是为什么我的文章读起来像出自一个四十多岁的人之手，也是为什么我和其他一些“现代主义”批评家采用了那种奇怪的疏离语气（dissociated tone）——当时的我对此并无很深体会。因为我正被历史逻辑的观念所激励，和其他人一样，面对清晰的种种可能性欢欣不已。

50年代，“存在主义”批评（“Existentialist” criticism）的精神分析论调甚嚣尘上，在那样的环境下，我们既感到了压迫，也感到绝望。我们觉得那种批评拐弯抹角，不愿承认那令人难以穿透的主观性屏障有任何高人一等的特权。在我们看来，唯一的补救方法是，清晰明确的可证明性：“如果X，那么Y。”我们启用的演绎推理就性质而言是历史的，也就是说，人们只能沿着一个方向解读它；它是进步性的。开倒车不可能，跟时代背道而驰也不可能。在我们眼里，从马奈（Manet）到

印象派，再到塞尚（Cézanne）、毕加索（Picasso）的历史就像一排连列厅（rooms en filade）。每个房间内，个体艺术家在其自身经验和形式智慧能够达到的范围内，探讨各自所属媒介的领域。他的绘画行动一方面将打开下一个空间的大门，另一方面也会关闭去上一个房间的通道。新空间的形状和面积则交给接下来的绘画行动去发现；在这种不稳定的立场里唯一被提前明确规定好的是其进入点。1965 年，下述一切都是遵循逻辑的自然发展：为了达到委拉斯开兹的水平，弗兰克·史特拉只能画条纹；诺兰德在结构上的选择最终收缩到迈克尔·弗雷德所说的“画框边缘的演绎逻辑”（the deductive logic of the framing edge）。

我们从这些作品里看到的令人心动的美在于它们对不同格式持续的介入，这个过程最终浓缩为一个让人能立刻辨识的和弦——所有通往过去的大门同时关闭的声音——艺术家在剩下的空间里为自己的感觉留下强有力的证据。我们眼里看到的一部分是某种经过压缩和评估的历史；另一部分是对在该历史条件下产生的情感的记录。我从未怀疑过该历史的绝对性。它就在那儿，就在一连串不断进化的艺术作品当中，作为一个客观事实，等待我们去分析。它无关于信仰，也无关于对过去的个人想象。只要现代主义还跟这种历史的客观前提捆绑在一起，我认为它就永远不会跟“感知力”产生任何联系。

显然，现代主义是一种感知力——这种感知力超出了我所属的一小群艺术批评家范围外，包含了更多元素，甚至最终批判了我自己所代表的立场。这种感知力的一部分将分析作为一种谦逊的行为加以接受，它尝试在判断行为当中认识自身，在意识的镜子里窥见自己无意识的样子。因此，对自我反思的专注，或者用结构主义批评家的话来说就是对“双重化”（dédoublement）的强调堪称是更大范畴内现代主义感知力的总体特征之一。而且，因为有了这种关注，现代主义感知力的另一部分才会对透视法的问题保持极度警觉。

我看一幅画。风景按照透视法规则在我眼前顺次展开。我知道画里距离自己最近的东西之后是什么，也知道它和更远一点的事物之间距离是多少。正如德·库宁在描述文艺复兴时期的空间时所说：“一个人正在死亡边缘还是已经死亡，两者之间的准确空间完全由艺术家测量定夺。空间的精准度取决于，或更恰当地说，来自于这个人死亡或被杀的原因。因此，原来画布上测定的空间变成一个落回地面的‘场所 / 地方’（place）。”

透视法是因果关系在视觉上的对应：事物在空间里按照一定规则依次排开。从这个意义上讲，虽然历史发展不同，但它可以用来跟文学传统中全知的叙述者和故

事情节做比。就像德·库宁描述的，透视空间带有叙述的意义：一连串事件将我们引向目前这一刻，同样，另一系列事件再带我们离开此刻；时间上的接续被赋予了一种空间上的类似物，而在这个连续过程内隐藏的是整个透视空间以及所有事件的“意义”。正是这种对意义的提前设定令更大范畴内的现代主义感知力深恶痛绝。罗伯－格里耶（Robbe-Grillet）之所以说到“抛弃‘深刻’这一古老神话”，是因为他把传统叙事视为上述秩序的表现。“这一秩序，人们确实可以形容为是自然的，它跟整整一个理性主义的、有组织的体系联系在一起，该体系的繁荣刚好和中产阶级夺取政权的时间相吻合……叙述的所有技术因素——简单过去时和第三人称的系统化使用，无条件地采用编年时间顺序，线性发展的情节，激情的规则轨迹，每段故事都奔着一个结局走，诸如此类——一切的目的全在推出一个稳定的、和谐的、延续的、单义的、可完全破译的宇宙形象。由于世界的可理解性并没有被质疑，讲述并不提出问题。小说风格可以是天真无辜的。”[3]

我们再也无法不留意到，如果以历史为基础建构意义模型，就是在为控制与谴责的系统添砖加瓦。我们再也不能保持天真无辜。“因为如果过去的规范成为衡量当下的标准，那么这些规范同样可以塑造当下。”[4]如果有人问我们弗兰克·史特拉的画到底好在哪儿，我们的回答是因为前面有了马奈等等，印象主义等等，然后是立体主义，接着进入一段使平面性变成一种必要的历史，所以史特拉只能画条纹，而我们将他的画当作某种屏幕，把一种特殊的叙事形式投射在了这个屏幕上。现代主义批评提出的这种“平面性”也许抹掉了空间视角，但同时又提出一种时间视角（即历史）取而代之。现代主义批评家在看到史特拉旋涡状条纹画时所思考的正是这种历史：透过这一视角，我们看到的是无数通往过去的门和房间从近到远一字排开，因为重新进入这些房间已经变得不可能，所以它们在今天就只能呈现为图示的“平面性”（flatness）。

现代主义批评是天真无辜的。这种天真无辜体现在三个方面：现代主义批评拒绝将它不厌其烦反复引用的时间性——“马奈以降的整个绘画史”[5]——视为一种视角中枢，围绕这个中枢，它为相关艺术提供了某种结构，而且该艺术越来越倾向于自我建构；它认为上述历史是“客观”的——超出了感知力的控制，也超出了意识形态管辖范围；而且它本身的批判视野是规范性的。现代主义批评未能看到其所谓“历史”只是一种视角，我的视角——即一种观点——于是慢慢不再怀疑那些在它看来不证自明的东西，其批评意识逐渐对那些被当作预先规定的内容不再警觉。尽管现代主义批评对自身立场规范性的否认确实出于真心实意，但它没能认识到自身对某种过去“现实”的信仰也（带有强制意味地）塑造了当下。

比如，迈克尔·弗雷德可以承认系列创作对于史特拉、诺兰德和奥列茨基的重要性，认为系列“提供了一种语境，让单幅绘画在其中得以彼此澄清”[6]；他甚至可以接着说，对诺兰德而言，系列起到了一种语言学意义上的作用，代表“为了说出新的东西（或者也许是为了说出点儿什么）而进行的相关句法转变”。但与此同

时，弗雷德也可以坚称，现代主义作品的根本特征是在“连续的、整体的当下性中”表现自身，“就好像一种永久性的自我创造，让人体验到某种即时性”。[7] 当然了，上述两种观点互相矛盾，或者说至少存在明显的冲突。一个系列从性质上讲是历时的（diachronic）——它给人带来的体验完全是时间性的——因此与弗雷德对“当下性”（presentness，也译作“在场性”——编者注）的要求格格不入。

如果一件作品的意义依赖于跟其他事物之间的比较，那么该意义就不能被视为完全存在于对单件作品的认知当中。这不仅仅是个观念问题，也是个体验问题。

它成为我对 60 年代末现代主义系列绘画（特别是史特拉和诺兰德作品）的体验——由于这些作品依赖对色彩的感官经验，该反应就尤其让人不舒服。[8] 此外，我也感觉到，到 60 年代末，现代主义作品越来越没有能力把它自身和过去之间的关系表现得让人一看便知——或用弗雷德的话说就是，把那种联系表述得“清楚明白”。随着这种能力的减弱，当你看到作品本身时，一直以来作为现代主义绘画的内容或意义之一部分的那种历史必然感便不再出现了。对我而言，上述发展的结果是，揭示了该意义内在的叙述特征，同时强化并加剧了它的时间性。

所有这些系列和视角问题加在一起组成的矛盾既不符合现代主义批评理论，也不能在其框架下得到很好的解释。[9] 当然，它们不是唯一的矛盾。另一处反常在于现代主义理论始终未能拿出一个令人满意的雕塑史。现代主义绘画史之所以具有说服力，主要是因为它能把过去一百年所有重要的图像证据解释为一个明白易懂的进化过程。但雕塑却并非如此。雕塑中的现代主义概念完全依靠对组合建构式雕塑发展轨迹的描述，整体雕刻或铸造的作品则不在它的关注范围内。这就意味着，现代主义批评家发现自己策略性地屏蔽了阿尔普以及大部分布朗库西的作品。就布朗库西来说，类似《浪子》（*Prodigal Son*）这类具有开放结构的雕塑被准许进入经典，而那些整体雕刻或铸造的作品则被拒之门外；很明显，即便单从纯粹的质量来看，上述区分也站不住脚。顺着这条线索发展下来，现代主义批评家似乎把自己完全隔绝于当代雕塑中最有活力的部分之外了。他们没有能力处理理查德·塞拉（Richard Serra）、迈克尔·海泽（Michael Heizer）、凯斯·索尼尔（Keith Sonnier）或罗伯特·史密森（Robert Smithson）作品便是这种反常的一个极端表现。另外，对于是否应该授予电影以“现代主义艺术”的地位，这些批评家也始终态度躲闪。[10] 鉴于近年来先锋电影的性质，批评家再也不能采取这种游移不定的立场，哪怕你把自己的研究范围规定在绘画和雕塑以内，也不能无视电影的存在，因为作为一种媒介，电影对雕塑家自身来说变得越来越重要。塞拉和索尼尔就是很好的例子。

最近，格林伯格发表了一篇题为《形式主义的必要性》的文章。我打开杂志看到这篇文章时，心想格林伯格起这个题目肯定带有讽刺意味，因为几年前我们还在有关“形式主义”的讨论中说过这个词表现了智力上的庸俗。但是我错了。格林伯格仍然认为“现代主义”不能完全和“形式主义重叠”，但他现在提出，形式主义应该成

为“现代主义”的基本设定，认为对技术的执着“应该成为（现代主义）富有决定性意义的根本特征，至少就绘画和雕塑领域而言应是如此”[11]。在一条“再附记”里，格林伯格像他早先说过的那样又提到从内容中产生的审美价值。但《形式主义的必要性》强调，这样的内容来自技术上的执着追求，作者需要在这种追求上“下足功夫，并将自己逼到一定地步”。然而，从格林伯格这篇文章其他部分来看，这一追求和自我强迫最终被拉回来跟形式（或用他自己的话说就是“手工艺考量”）紧紧绑在了一起，使得我只能这样来理解此处所谓的“内容”：比如，雕塑应该是关于制作雕塑的紧迫状态的。因为大部分当代雕塑讨论的都是雕塑自身的问题，所以这个概念似乎已经不再能够对事物进行任何区分；而且，它也没有注意到一个明显的事实：有些雕塑关注的问题不止这一点。这些雕塑同样感觉到需要找到并表现一个不再“天真无辜”的结构。当罗伯－格里耶指责传统叙事“天真无辜”时，他并不希望，甚至不认为我们有可能从此摆脱这种叙事。他自己的小说充满了激烈、连续甚至带有强迫症意味的叙述。但这些故事不断被叙述者的视角盖过，凸显这个视角，将其扭转，审视它，为它负责，任何时候都不允许他自己或读者停留在无辜状态。

理查德·塞拉的雕塑说的是雕塑：雕塑的重量、伸缩范围、密度、物质的不透明性以及雕塑项目用系统打破那种不透明性的希望——该系统使作品结构对其自身，也对从外部观看的观众变得透明。但除此以外，他的作品里还充满了对叙述的关注，即把结构放到了一种视角之下。《击打》（*Strike*）和今年冬天在纽约展出的由五块钢板组成的雕塑都是如此。在卡塞尔文献展上亮相的塞拉最新作《圈》（*Circut*）也是如此，虽然这件作品我还没有亲见，但已看过了草图和作品描述。他为普利策基金会制作的大型户外雕塑（参见《艺术论坛》，1972 年 5 月刊）也是如此。塞拉作品中的叙事性要求一种连续的观看体验——观众对作品的认知在情感强度上不断替代他们对雕塑实际结构的直观感受，无论该结构是十字形，扇形，还是其他。塞拉在作品中使用的策略是为了创造一个视点，使观众可以从这一点出发感觉到作品结构的逻辑——感觉到作品从自己所在的地方伸展开去，仿佛自己身体的延伸——尽管在这一点上，作品物质上的可见性是最低的。因此，能够让人看到作品“逻辑”的那个点也最能让人感受到它与作品构造的外部、知觉现实之间的紧张关系。塞拉的雕塑不断使观众意识到，他从世界整体中读出来的隐含意义其实都源于自己内部，是这个静止的视点、他自身视点的外部呈现。塞拉雕塑所寻求的连续性不再是一种默认模式或来自某种无辜状态；它的存在源于深入甚至激烈的设计。

我在想到这些的时候，又记起格林伯格在以前提及“形式主义”庸俗性的文章里写到的一些别的内容。他说：“为什么要费劲地去解释一件委拉斯开兹的作品比萨尔瓦托·罗莎（Salvator Rosa）的作品有‘更多内容’？你明明可以表述得更简单明了，可以更直接地参照自己的体验，然后说委拉斯开兹就是比萨尔瓦托·罗莎‘好’。”[12]也就是说，艺术品的内容是什么很重要，一些作品的内容就是比其他多，

比其他好。

也就是说，我仍然坚持相信“形式主义”是个庸俗的概念；我开始是个现代主义批评家，现在还是个现代主义批评家，但这次是加入到更大范畴的现代主义感知力中，而不是狭义现代主义的支持者。更进一步说，我必须承认的不是某种有关世界视角的理念，而仅仅是我自己的观点；当你的写作对象是艺术时，你的文字读起来像什么样的人很重要。你的视角，就像你自己的年龄，是你唯一可以掌握的方向坐标。

注释

[1] 克莱门特·格林伯格：《一个艺术批评家的不满》（*Complaints of an Art Critic*），《艺术论坛》，1967年10月刊，第39页。

[2] 迈克尔·弗雷德：《三位美国画家》，福格美术馆，哈佛大学出版社，剑桥，1965年，第39页。

[3] 阿兰·罗伯-格里耶：《为了一种新小说》（*For a New Novel*），纽约，1965年，第32页。

[4] 同上书，第18页。

[5] 迈克尔·弗雷德：《艺术与物性》，《艺术论坛》，1967年夏季刊，第20页。

[6] 弗雷德：《三位美国画家》，第46页。

[7] 弗雷德：《艺术与物性》，第22页。

[8] 参见我的文章《图像空间以及文献问题》（*Pictorial Space and the Question of Documentary*），《艺术论坛》，1971年11月刊。

[9] 托马斯·库恩（Thomas Kuhn）在《科学革命的结构》（*Structure of Scientific Revolutions*）一书中提出了反常行为（anomalous behavior）的问题。他认为，科学理论实际上是综合有关物理世界已知证据的最经济、最完整的模式。在论及科学进步时，他写道，在某些历史时期，主流范式无法解释的证据如何开始集结；也就是说，在既存范式下，新的证据看上去是反常的、奇怪的。但科学进步的最大特征正是这种反常证据带来的压力，它不仅要求自身得到承认，也要求另一种全新范式的发明，或用库恩的话说，对当时已经成形的“新世界”做出解释。

[10] 但有一个现代主义者关注了电影的问题：哲学家斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）的著作《看见的世界》（*The World Viewed*，纽约，1972）。但在一本部分内容为电影文化史的书里，卡维尔教授对20年代的俄国电影只字未提，而在有关电影现代主义的另一部分里，他完全忽略了实验电影，对戈达尔颇有微词，把伯格曼和安东尼奥尼树立为最重要的现代主义电影人。

[11] 克莱门特·格林伯格：《形式主义的必要性》（*The Necessity of Formalism*），《新文学史》，1971—1972年，II，第174页。

[12] 格林伯格：《一个艺术批评家的不满》，第39页。

（杜可柯　译）

1973 年 1 月刊

暗箱，明箱

CAMERA OBSCURA, CAMERA LUCIDA

安妮特·迈克尔逊（Annette Michelson）



导读

关键词：电影时间性、剪辑、谢尔盖·爱森斯坦、斯坦·布拉哈格

安妮特·迈克尔逊：美国电影理论家、艺术批评家、学者。安妮特·迈克尔逊在过去的 30 年间为艺术批评和电影批评做出了前所未有的贡献。迈克尔逊曾为《艺术论坛》杂志做电影评论，1976 年离开此职位后与她曾在哈佛的同学罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）共同创办了《十月》杂志。她的著作集中在现代性、俄国和法国的先锋电影以及美国的地下电影。她现在是纽约大学帝势艺术学院电影研究专业的荣休教授。

20 世纪 60 年代早期，居住在巴黎的迈克尔逊精通法语，并以此开启了一个对于那些只说英语的美国同仁们所不了解的知识世界。在当时，罗兰·巴特、索绪尔、李维·施特劳斯、德里达的著作还未被翻译成英语，结构主义对语言的概念重生（reconception）也还没有在美学话语中构成影响。当迈克尔逊 60 年代中期回到纽约时，她便急切地开始发展新的批评词汇，并以此为当时诸如极简主义艺术在内的新艺术运动构造出理论框架。

在这篇《暗箱，明箱》中，迈克尔逊同时探讨了两位不同时代的大师级导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergi Eisenstein）和斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage）作品中电影语言和本体论问题。此外，迈克尔逊的著作还包括《罗伯特·莫里斯：逾越美学》（1969）和《电影、审查制度与国家：大岛渚的文字》（1992）。



CAMERA LUCIDA

30

CAMERA OBSCURA





31

32

一

今年年初我们庆祝了两位电影大师的生日：一位是谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein），如果他现在依然健在的话已经75岁了，而另一位斯坦·布拉哈格（Stan Brakhage）这个月即将年满四十。两位电影人有着趋同的艺术主张和成就，并且在作品的数量级和影响力上也相似，这使得后人在解读和批评他们的作品时，没有受制于按类型、国别或风格划分的惯用批判方式。当人们试着去思考两人的作品时，思考他们所具有的精神与力量，思考他们所描绘的我们时代的文化轨迹，更具体地说，通过思考"电影"这一典型的审美模式，人们便会得到一个关于这种模式连续性的全新而敏锐的感知。

我把这种感知视作电影发出的信号，它正在变得真实，正如50年前艾略特（Eliot）在他最著名的批评文章中所述：

> 任何一个诗人、任何一门艺术的艺术家都无法独立地拥有作为其自身的完整含义。他的价值以及对他的评价是建立在对他与死去的诗人和艺术家之间关系的评价之上的。你不可能单独地评价他，你必须将他置于那些死者之中进行对照与比较。

下面这一句的重要性令人印象深刻：

> 作为一条美学原则，而不仅是历史性的批评……艺术家必须遵守与坚持的原则并不是单一的；当创作一件新作品时所发生的一切，其实也同时发生在这之前创作的所有作品中。现存的文化丰碑彼此间形成的理想秩序，由新作品（真正新的作品）的引介而改变。

艾略特曾言及"现存的秩序必定会由新奇事物的介入而发生变化，即使是细微的改变"，他因而提出了一种可以辩证的观点。他接着说，艺术家"在一个特殊的意义"上能感知到"他不可避免地被过往的标准所评判。我说的是评判，而不是删除……这种评判，是一种双方相互权衡的比较关系"。[1]

这种感知对于电影来说也成立，因为电影是从人对场景的感知中产生的，由它的效果来表现活力，以表演来聚焦，并在个人天才的迅速更迭中描绘一种艺术传统的轮廓。人对历史的看法与历史对人的诉求也随之改变。构思与书写电影一直以来都是在对整个世界提出种种假设、拟定草案、制造幻想，以一种其他任何领域都不可想象的多变性提出。这种多变性保证了这些提案能无比快速与稳定地更迭。然而电影发展的速度与能量已逐渐混淆了构建和思考电影本体的最高尚的尝试与最谨慎的努力。这些契机促使我们去重新思考、重新改造历史性和批判性任务，回顾它们间的相互关系，并且重新定义电影形式，重塑电影感。从更直接与普遍的意义上

讲，我们能够以怎样的方式使这个特别的结合产生意义，如何将周年纪念理解为同一个契机，并融进一个包含二者的运动的辩证瞬间？

这里存在一些研究方法。人们首先觉得这两位是大师，是发明电影策略、词汇、形式语言的艺术家，他们革命性的创新作用与热情为同代人定义了媒介自身的可能性。人们同样可以看到，他们有一个共同的能耐，即通过实践与理论的结合，来定义这些可能性以及确立话语与行动的竞技场。如此一来，他们使得同代人中的最优秀者通过确立与他们在作品和话语上的关系来定义自身。这样一来，你可能会对爱森斯坦和布拉哈格给出负面评价，又或者延迟甚至拒绝给出判断，但我可以断言，你避免不了与他们建立关联，并从中自我定位。此外，大量而重要的实例显示，电影制作、电影理论与批评最终必须通过与这两位艺术家的作品和思想建立关联，从而才能确立自身地位。相应地，如果你没能这么做，便会被认作是肆无忌惮的地方主义（provincialism），或者更准确地说具有一种“不严肃性”（unseriousness）。

我们同样意识到那些艺术观念受哲学影响的艺术家，他们被意识形态的结构塑造而成——这些结构之间的分歧之大犹如辩证唯物主义和浪漫唯心主义之间的分歧——他们将电影视作对哲学功能的承继。因此，他们将审美原则具体化为一种认识论，并最终导向一种伦理学。对于爱森斯坦而言，“蒙太奇思维无法与整体性思想分离”；而对于布拉哈格来说，电影诗学是对想象力的庄严主权的视觉捍卫。两人都认为形式与风格是电影本体论的化身，都认定制作与体验这类电影就是一种本体意识的特权模式（privileged mode）。

这是两位在作品中创造形式风格模式的艺术家，是创造他们时代核心地位的文本性神话主题的艺术家。二者都以写作支持并极大地延展了他们的作品。正如我指出的那样，写作与作品的不可分割性并非来自作品本身的意义，而是与这些意义的发展变化相辅相成。《十月》（*October*）就是不断回述“电影形式”（Film Form）和“电影意义”（Film Sense）的思维范例；而《视域的艺术》（*The Art of Vision*）则涉及“视域的隐喻”（metaphors on vision）中每一处有扩展性的沉思，从而意识到两位艺术家都在维系一种介于诗意与批判功能之间的典型的现代辩证法关系。

两人牢固植根于他们所处时代的社会结构与精神之中，并对其给予了明确地回应。他们经历了“间离形式”（forms of alienation），即一种存在于艺术家与其公众关系中的特殊类型的挫败感。爱森斯坦对自身能动的、深刻的介入意识——将自身归入革命的历史进程——令我们认识到他的作品实为历史转换进程中的某种矢量。相比之下，布拉哈格远比不上爱森斯坦的特权，他孤独地致力于对现实的揭露和对

20世纪中叶的美国文化的游击式的挑战中。这是我们时代的悲剧（无论如何，这种悲剧都不是我们独有的，而是如同其他很多方面一样，是极为夸张的美国化的悲剧）：布拉哈格将其自身的社会职责视作一道自我防御式的最后防线，用以反对大众、反对任何可能的政治阶级、政治进程或结构，他假定这些是对自我主权不可避免的攻击，并且假定想象性意识向来与政治无关。

他们关于电影的形式分别对应史诗（epic）与抒情（lyrical），即分别致力于对电影戏剧性和神话性的改造和检验。这些形式由相互对立的情形催生，且彼此偏离。但是就基本的严肃性与整体性，以及明确自身在时代内的文化作用——以艺术家身份认识和克服异化环境这两点来看，二者却是共同的。当然，这些关注与愿望也使他们在职业生涯的进展上困难重重。如果去审视那些反"英雄"的文化，我们便会发现两人分别所处的美国与苏联社会中的许多问题。两人在终其一生的同高压政权的斗争中建立起的备受争议却有持久影响力的成就，实则扮演了广义的西方文化中的"英雄"角色。

从更具体与翔实的角度出发，这两个人都应属于他们时代的现代主义文化与艺术的一部分。众所周知，爱森斯坦受到了当时诗歌、绘画与戏剧的滋养，这些艺术沿着俄国十月革命前后的复杂路径相继发生，从未来主义起贯穿立体主义直到构成主义。同样地，布拉哈格——某种程度上同他人一样——也必须被放到立体主义、超现实主义、抽象表现主义这些艺术运动的空间与观念框架中来理解。通过对塔特林（Tatlin）与罗德琴柯（Rodchenko）的认识，以及他们如何理解立体主义，我们才能对爱森斯坦有更加深入的理解。只有当得知他在青年时期作为剧场设计师与导演时，试图采用的用他自己的话说——"立体主义者的原则"时，我们才会对其剪辑风格的起源有更加准确的认识。在他搬演普雷特涅夫（Pletnev）的剧作《悬崖》（*Precipice*）时，他决定：

> 不仅要使用流动的布景……还要——也许正是对移动布景的需要——将这些动态的装饰与人物联系起来。穿旱冰鞋的演员不仅展示舞台上的自己，也要呈现属于他们的城市……从而解决了人与环境相交的问题……[2]

当我们看到爱森斯坦从戏剧向电影的转变——这种转变在他的时代普遍存在——是如何被接受和发生的，人们便会对这种风格的起源及其后果有更加清晰的认识，也可以参照塔特林1923年有关其为赫列勃尼科夫（Khlebnikov）的《Zangezi》所做的舞台设计的讨论。

《Zangezi》的创作遵循这样的原则，即词汇是一个建设构件，一个组织有序的空间的材料。赫列勃尼科夫将这个超级叙事（super-narration）描述为一种由叙事构筑的建筑工作，而每一个叙事被视作一种由词汇构筑的建筑体。他视词汇为一种

可塑材料。这种材料的特性使得它似乎可以通过对其的操作以建立某种“语言学形态”（the linguistic state）。

赫列勃尼科夫的观点给了我一个通过我的工作来搬演它的机会。相对于他的词语结构，我决定制作一个材料结构。这样就使得将两个人的作品融为一体成为可能……“戏剧要点”其中的一条“《Zangezi》是如何构筑的”中，我们发现了一连串的似物的声音（thing-like sounds）……为了强调这些声音的性质，我在不同材料的表面上，以不同的方式处理。《Zangezi》在结构上是多面而难以制作的，因而舞台——如果是封闭的空间的话——将无法容纳其活动。放映机的视角仿佛从一处跳到另一处，吸引观众的注意力，创造秩序与一致性。同时，放映机还需要强调材料的属性。[3]

正如我之前指出的[4]，在塔特林与赫列勃尼科夫的这项为期一年的合作中，爱森斯坦发现自己被推出了剧场，而进入到电影空间，直接的结果是在一处工厂环境中搬演了谢尔盖·特列季亚科夫（Sergei Tretiakov）的《防毒面具》（*Gas Masks*）。

在《防毒面具》中，我们看到所有电影化倾向的元素汇聚在一起。涡轮机，工厂背景，废弃的化妆品和话剧服装的最后残余，所有元素都既独立又和谐地融为一体。剧场配件出现在真实的工厂造型中显得很荒谬。“表演”（play）的元素与煤气刺鼻的味道并不相容。可怜的舞台始终迷失于产生劳动活动的真实平台上。总之，作品是失败的。我们都意识到自己身处电影院中。[5]

通过从经验中提取出对于实践结果的准确与生动的感觉，爱森斯坦的第一部电影在工厂以及“工人运动发生的真正平台”的周围展开，伴随着美轮美奂的摄影机运动，他的蒙太奇贯穿了工厂的空间，而这个空间，毫无疑问的以他特有的方式，受到了由空间的混凝土结构以及它的工业起重机的启发。

塔特林的实践预示了爱森斯坦向电影的进军。他当时曾与赫列勃尼科夫一起在一家激进的构成主义戏剧公司工作，对于其构建的运动和材料而言，舞台的空间性已无法容纳其复杂性，也不能提供他所渴望的即时性（immediacy）。因而必须发明一些拥有“秩序与一致性”的东西，以及为这场表演附上某种幻觉强度；发明是指取代了镜头的跳跃的放映机。这种相互作用在维克多·什克洛夫斯基（Victor Shklovsk）最近的评论中得到解释：

> 当时各分支的艺术发展并融合为一种共同的趋势。如果没有马雅可夫斯基，就不能理解爱森斯坦。同样地，他（马雅可夫斯基）的诗《关于此》（*About This*）——其主人公从一种环境进入另一种环境，经历各种变化（transformation），如果没有对当时电影术（cinematography）的知识，没有对艺术家被赋予了意义的碎片冲击，从而揭示了一系列的冲突的认识的情况下，他的诗就不可能被理解。[6]

爱森斯坦伴随着那个时代不断发展的艺术一路走来，通过戏剧与造型艺术发现

了电影空间，随后，通过他的“吸引力蒙太奇”（montage of attractions）和其中的敲击节奏对冲突的系统化分类，发现了诗歌的形态。布拉哈格的发展则明确地涉及50年代与60年代的主要美学创新。毫无疑问的是，对布拉哈格来说诗歌起到了如同戏剧对于爱森斯坦的启示作用。他对创作新颖与生动的浪漫主义诗学有着强烈的兴趣，并与查尔斯·奥尔森（Charles Olson）、罗伯特·凯利（Robert Kelly）、约翰·凯奇（John Cage）、罗伯特·邓肯（Robert Duncan）保持着联系，比起当时的其他艺术家，布拉哈格更加密切地参与到庞德（Ezra Pound）和格特鲁德·斯坦（Gertrude Stein）的作品创作中，并视其为自己电影事业的方向。如果说没有马雅可夫斯基（还必须加上梅耶荷德），我们便无法理解爱森斯坦，也无法在没有庞德和斯泰因的情况下来思考布拉哈格成熟时期的作品。他们二人都是饥渴的读者，并对于同代人的成就给出了积极回应。在对于同行的作品的评价方面（这点需要着重强调），他们又都是直率且极其慷慨的，他们是唯一对自身价值与文化凝聚力有深刻见解的人。

有趣的是，两位电影人都对于声音及其在电影中的使用非常谨慎。爱森斯坦和他许多杰出的同仁们的无声电影，是有历史记载的。《1928年关于声音的声明》（*Statement on Sound of 1928*）大致由爱森斯坦起草，普多夫金与亚历山德罗夫参与签署。[7]这个声明的意义在于，它使我们了解到对于爱森斯坦而言，蒙太奇风格就是辩证的过程，通过这种风格，他提出从电影的可能性通向一种更高的意识。蒙太奇在被赋予了电影化的本体状态后，便成为电影革命的工具，成为革命意识在电影内外的代理。在爱森斯坦看来，声音是一种对电影的威胁，其基础直接来源于对如下这一点的理解，即声音意味着对话，而对话意味着同期对白的戏剧性结构的复辟。他认为这种复辟是一种深刻而冷酷的倒退：被如此滥用的声音，其实是“错觉主义”（illusionism）的中介，是对于“蒙太奇文化”的破坏，是对革命电影的颠覆。我们要将这个文本解释为他对于世界范围内声音的应用所带来的迫切威胁的那种异常强烈的感知。我们必须将其理解为一种反抗加固的错觉主义对于革命成果颠覆的战斗行为，并以电影“联合远征军”和新的录音技术的“复辟”之名义加以动员。因此这个宣言，这个警告，是宣布进一步将蒙太奇风格扩展进声音的计划；因此，对异步对位（contrapuntal asynchronous）的坚持就成为另一个巩固电影革命的辩证瞬间。

布拉哈格无条件地拒绝声音，毫无疑问这来源于他对视觉（sight）的首要地位或者“贵族性”的执着坚守，对“视界”（Visionary）这一概念的诉求的扩展、直译与激活，以及对想象力（Imagination）作为首要与具体的图像生产的强烈追求。因此，他几乎将声音从所有成熟时期的作品中消除了，甚至为此而隐没了为《童年场景的第一部分》（*Part One of Scenes From Under Childhood*）写就的一条完整且极其出色的音轨。本来这条音轨的作用在于细化叠化效果——某种清晰的声学表达，用以呈现一个位于屏幕之上的不可见空间。虽然布拉哈格最有意思的两部作品［《水

之火》(*Fire of Water*)与《蓝摩西》(*Blue Moses*)]都是有声电影，但这并不是偶然为之，尽管它们从各个层面上都为他的努力提出了批判性的替代方案。

要理解布拉哈格对声音的消除，以及为什么他感到声音是对影像首要地位的颠覆，我们需要考虑的不仅是他自己的陈述，还需要考虑另外两个主要的影响来源。首先是威廉·布莱克(Wiuiam Blake)所说的图像。如果我们将他有关天使幻象的谈话看作一种有重大影响的顶点，我们必须同时将其视为另一个不断更新的遗觉视象(eidetic imagery)的主题。从对于诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye)的阅读出发，哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)指出诗人向我们展示“通往比尤拉花园(Garden of Beulah)的两扇门在其高处成了天堂之门，而在这个更高处上，听力消失并且被一种更强烈的视觉力所替代”[8]。正如布拉哈格经常做的那样，他在最近的一封信中也引用了格特鲁德·斯坦的话：

> 一直以来困扰我的是，在美国，听力在所有事情里都起着重要作用，这是个让所有人对任何事都会产生忧虑的事情，……很多的声音制造了太多的声响，任何一个声音听起来都太像那个声音，很快我就不再担忧了，听到人类的声音已不足以让我担忧了。当你在花园里或者在别的任何地方工作时突然闭上眼睛，你却能看到刚才一直看到的一切，然而这发生得如此平和，并不会让一个人感到忧虑……[9]

这两位电影人都因此从斯泰因的形式反映出的强度与完整性中获得了一种对声音的本质问题的感知，以及他的结构所支持的哲学信仰。这种强度和完整性是一种力量源泉，已经超越了争论的精确性，或者立场上的无懈可击。

到此为止终于迎来了另一种研究方式——它将我们带到事物的核心，带到作品的形式设定及其对整个电影业所产生的影响上。我们终于可以开始思考爱森斯坦与布拉哈格在事业上的可比之处了，他们都试图重新评价过去，重塑那些将会充满希望的冲动和策略，并将他们的全部能量都献给激进化(radicalization)。

二

爱森斯坦曾大量思考并书写美国电影以及电影与他自己的密切关系。年轻时他很喜爱珍珠白系列(Pearl White serials)，以及费尔·班克斯(Fairbanks)的《佐罗的标记》(*Mark of Zorro*)，并谈及“对它们的可能性感到兴奋”[10]，这种方式让人

想起戈达尔对 Monogram 出品的 B 级片的趣味。在《狄更斯、格里菲斯与今日之电影》（*Dickens, Griffith and The Film Today*）中，爱森斯坦煞费苦心地清偿自己对于格里菲斯的亏欠。然而他又说到“我们的电影既不是他的穷亲戚，也不是没能力偿还的欠债者”，他将苏联电影工作者的任务描述为对蒙太奇进行一种系统化、超越限制和经验的改良，使其更强大、更复杂以及更具说服力。爱森斯坦对电影形式中辩证法的提议，是一种将这种媒介施以更普遍的理论化的最好的表达，是一种对它的综合本质（synthetic nature）的全面认可，这在早期苏联非常典型。

爱森斯坦在分析格里菲斯时，讨论了平行剪辑何以反映资产阶级社会本身的结构，并推断蒙太奇可以有其他的方式——可以是辩证的，作为辩证意识的一种中介。爱森斯坦认为必须将平行蒙太奇的技术与应用“激进化”，并将之视为自己的任务，即将蒙太奇的辩证性扩展到电影的每一个层面，创造那些从历史和电影意识的发展角度看都具有重要意义的电影。总体而言，爱森斯坦的电影可以看作是历史性的；不严格地说，它们往往被形容为带有“史诗”风格——这应该是一个我更愿意考虑的词语。

在埃里希·奥尔巴赫（Erich Auerbach）正为荷马的作品定义史诗风格时，他在《摹仿论》第一章引用了著名的“离题话”（excursus）。这段题外话中断了对回家途中的尤利西斯与管家欧律克勒娅相遇的记述。欧律克勒娅在给尤利西斯洗脚时发现了酷刑在他脖子上造成的一处旧伤疤，并开始认出他。这些小插曲以一种从容不迫的方式被忆起；的确，离题共使用了超过 70 行的诗节，前后分别各有大概四十行。这个“中断”

> 就在女佣欧律克勒娅认出伤疤的紧要关头……故事的所有细节和相互关联都被完整而具体地交代得清清楚楚。直到此时，叙述者才回过头来接着讲述佩内鲁普的寝房，离题才展开了它的进程，之前便已认出伤疤的欧律克勒娅在离题之后才在惊喜中松开了手，让那只抬起的脚掉进了水盆之中。[11]

奥尔巴赫接着说：“现代读者会第一时间认为，这是增强悬念的设计。这种想法虽然并不完全是错的，但对于解释荷马的写作技巧来说无论如何不是最重要的。”然后，他清楚地表明这种效果其实是“不让任何被提及的事物处于半明半暗或不可具体化的处境，它符合一个荷马风格的基本驱动力：以完全具体的形式再现现象，其所有的部分都清晰可见”。他补充道，一个人对于正在发生的当下（presentness）的感知会使他忽略掉舞台上的一切其他东西，这种感知会完整地填补观者心灵，驱除那些不存在，后又出现的一切。

我认为爱森斯坦通过将蒙太奇的激进化处理，从而发展出了一种风格，这种风格可以深刻且明确地植根于这里描述的荷马的形式中。作为梅耶荷德与库里肖夫的

学生，他并非对这项任务毫无准备。

回想“生物机械论”（biomechanical period）时期梅耶荷德的那些伟大的作品场景——比如《宽宏大量的戴绿帽的男人》（*The Magnanimous Cuckold*）——我们从中完全阅读不出隐秘的、内在的、谨慎的、隐约唤起回忆的意味和动作。它没有摆出一副随随便便或不准确的表达的姿态（articulated gestures）。你无法在其中消磨时间、犹豫、休息、冥想或反思。你可以阔步前进、反弹、滑动、跳跃，被一台作为行动机器的场景所挑动。没有任何东西被隐藏——无论动作还是态度，甚至舞台机械本身。为了将时间性本身具体化，一个彩色的轮盘运动了起来，它的旋转使得时间的推移成为可见。这个剧场是爱森斯坦的剧场，带有他的风格，并教会他运用完整且均衡强度、运用可见与可感的技术，让事物具体化显现（externalization）。

蒙太奇提供了彻底的可塑性（plasticity），以及对格里菲斯平行蒙太奇规范的超越——与其他人一样，这些都是爱森斯坦从库里肖夫那里学来的。他意识到剪辑过程中的彻底的和综合的可能性，不仅可以综合不同的空间和对象，也可以用来收缩和扩张电影的时间性，这样做能够在理解力层面彻底地创造出新的时空客体。这也提示他要为这些客体发明一种可以与辩证过程同构（isomorphic）的形式和风格。

在他制作《十月》的过程中，他选择利用为史诗风格服务的“离题话”来强化蒙太奇技术。例子比比皆是，其中最具指示性意义的是名为“7月的日子”（the July days）的吊桥片段。抗议的民众在示威期间遭到政府武装力量的袭击，在政府的命令下吊桥被升起，切断了群众行动撤退的路径。这个段落由三个分离又相互联系的部分组成：第一部分（包括镜头1至镜头62）是一位陪伴着资产阶级妇女的军官发起对示威者的攻击；第二部分（从镜头63至镜头102）描述桥梁被升起；第三部分（从镜头103至镜头139）向我们展示了对资产阶级胜利的见证，以及漂在河面上的《真理报》和横幅。我们需要特别关注的是中间的部分，这是爱森斯坦电影中最为激进的中断性片段之一。这个段落体现出独特而强大的对于隐喻性、戏剧性与形式功能的衔接，它在第一部分和第三部分的爆炸性节奏之间展开，渐变慢式展开，画面上的酷刑由快速而震撼的暴力场景的对比出现而不断得到膨胀与加剧。

随着吊桥的升起，随着行动的流动和变化，爱森斯坦也开启了一个巨大时间空隙。一个女孩已经死在了桥上，她躺在那里，头发松散开，正好位于那正在开裂的桥面的连接处。我们与她尸体间的距离因视角的变换而加倍（multiplied）。她出现在8个平均长度为25帧的镜头中。一匹马与马车在被打开的极高的桥的中间处悬吊，缓慢而无情的摆动。升起的桥以及它静止的一边占据了视角的有利位置，从正在上升的桥的那边以及从下方倾斜角度拍摄的马悬浮在空中，眩晕感逐渐增强。我们从下面看到悬挂着的马车，看到升起的桥的最高点，然后镜头转到桥打开一边的另一个位置。马和马车的运动，女孩披散的头发，悬挂和滑动，都见证了专制而顽固的政权对这场屠杀所犯下的罪行。

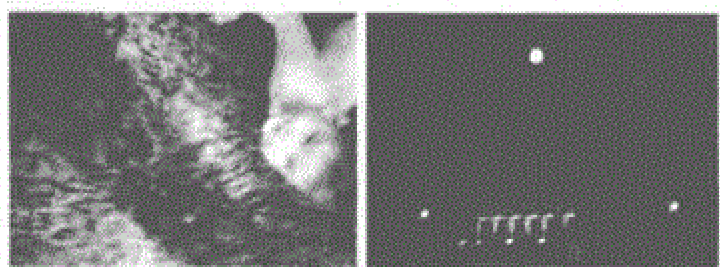


时间顺序的重新编排出现在这一段落中。镜头被重复；一个镜头紧接着另一个之前的清晰再现的镜头。于是这个女孩出现了，超出了画面；首先是头部特写，之后是头和躯干的镜头。我们可以推断出桥梁的上升超出了我们所预知的位置。于正在上升的桥和桥梁的复杂的切换镜头中，女孩反复出现。她的头发最终滑进了正在裂开的缺口中；在慢镜头的扩延中，运动的缓慢进程在自身的缓慢性中得到了强化。

在这个重复（repetition）与变化（variation）的段落中，爱森斯坦将对凝视与分析的痴迷融入对一个动作的多种方位与瞬间的完整表现上。通过时间与空间上的错位，他对动作进行了重新排序，从而形成了对动作的悬置，使其在一个膨胀的当下瞬间得以重组。桥的运动受到了分离式解析，它开启、关闭，再反向开启。向前然后再向后的运动，将动作悬置在时间流逝的休止处，并在这个段落中注入了丰富的当下感。对于桥的基础结构的精细取景，以及表现大梁的慢镜头，都在镜头内呈现出一种典型的结构式对立（compositional opposition）状态。摄影机的反向运动，不仅缓慢地重构了桥梁复杂的建筑结构，而且让我们逐渐察觉到，处于远端的河岸空间造成了天际线的错位，使河岸脱离了它的叙事方位（narrative location）和空间功能。地平线滑入了对角线，一个空间被挤压成难以接近的平面。

桥的段落中的这些特殊的策略还有哪些更深的效果呢？由于动作受到了大面积分析式的重新编排，多种运动方向和多方位视角改变了事件与周围叙事结构的时间流动，它的各部分间的分离式关系随即成立了。这种关系激发出一种特殊的注意力，以及一种对时空秩序与感知调节的推断。被激发出的推断与调节加强了事物的可见性，使之更加明确。这种特别的离题话带来的可见性由精致而复杂的剪辑创造而成。爱森斯坦在这个插入之中又给予我们另一重复杂的插入，增强了我们对于悬而未决的时间流动的感知，给予这个段落（一部大量使用减速技巧的电影）某种可以称之为史诗风格的重大性（momentousness）。

爱森斯坦在他的电影创新中，试图对两项传统的叙事形式的策略提出激进的革新主张：离题话（或者称为史诗风格的减速），以及格里菲斯的剪辑风格。当然，我们知道他在同代人中并不孤单。从这一点上看，布莱希特的戏剧和理论也是极为重要的可与之并行的成果。同时也让人回忆起本雅明对这些成就的描述。[12] 史诗戏剧首先必须是“犀利地勾画且经常中断的一种姿态的戏剧（theater of gesture）”。它的风格并非植根于“对事件的再生产，而是对事件的披露”。它利用中断而使得“动作更加清晰”。姿势被动作打断，也同样被标语、歌曲以及评论打断。这是一





个首先作为（分析式）哲学而存在的剧场，而非（移情式）宗教的驱力。最好的主题往往是那些观众事先就已熟悉的主题，这样主题便可以成为针对客体（或动作）与再现方式之间关系的辩证探索的对象。历史性主题因此在史诗剧中具有特权地位。

重要的是，要认识到爱森斯坦式的史诗的造型性与清晰性，很大程度上取决于培养观众对于镜头、角度、运动，以及在某些情况下的光源之间的分离感。膨胀的时刻、减速的段落成为一种对事件的展开（unfolding），如同面前展开一块被层层折叠的布。换句话说，“重大性（momentousness）”是一种段落叠加累积的结果，是各种可感成分（尽管晦涩、离散）的集合。

在一阶似乎永无尽头的楼梯的延伸中，克伦斯基（Kerensky）登上了权力宝座，这依赖于我们对于连续性动作的经验。这种动作似乎要超越演员肢体动作的局限，暗示我们看到的其实是一则比喻（trope）——一则由延伸、重复以及对时空扩展的拼接而催生出来的比喻。克伦斯基最后通向权力的时刻，发生在他接受罗曼诺夫（Romanoffs）的男仆的迎接，跨进沙皇的房间的时候，这里同样体现出了对于延缓性的集中使用。从背后拍摄的中景镜头，手中的手套，然后是他穿靴子的脚的特写，克伦斯基的犹豫在男仆脸部的三个镜头中得到延伸。然后是一个官方徽章的镜头，立正的官员的两个特写镜头，一个青铜孔雀的头和脚。然后再次回到克伦斯基的背部、手里的手套、又一次孔雀的头、两个拍摄机械孔雀的尾巴开屏的镜头，然后又是它的头，开屏后尾部的羽毛。之后又是克伦斯基的后背、再一次手里的手套、开屏的羽毛、官员、孔雀转身的特写。这时大门才在克伦斯基的面前打开。然后孔雀的尾巴再次入镜，大门打开，又回到孔雀，我们通过特写发现被脚镣束缚的爪子。然后又是脚镣的特写，克伦斯基此时才进入敞开的大门——并没有关上它——三个处于视觉断续的快速连接的独立时间。

接下来的段落，则是将人民军队的创建——这个庞大而复杂的事业——通过聚焦一部军事训练中使用的步枪而呈现出来。时间的膨胀与压缩因观者对镜头的意识而延展，这些不连续的镜头被描绘成了一个整体。爱森斯坦曾谈到蒙太奇的敲击效应提供了一种驱动引擎，如沃尔特·本杰明（Walter Benjamin）对于史诗戏剧（Epic theater）的评论，在一系列的颠簸碰撞（jolts）中得以推动电影前进。因此，《总路线》（*The General Line*）里的那段著名的奶油分离器的片段，其力量便源自爱森斯坦对静物摄影中角度改变的可接受范围的大胆违背，颠覆了这些陈规下的视觉的流动性与连续性。就一些情况而言，电影事件（filmic event）的分离性（disjunctiveness）

指向了被指定的程序的反面，所以当你从这些事件的经验出发，回到形成和解释这些经验的文本时，你会发觉你开始重新认识如下的宣言：

在一种给定的蒙太奇构造中将这些局部性细节并置，则强调和凸显了融合每个细节并使之结合为一个整体的普遍特性。换句话说，创造者和观众相继在这种普遍化的图像中体验主题。

蒙太奇的力量在于，它将观众的情绪与意志纳入到创作的过程中。观众不得不沿着与作者制造图像的过程一致的路径前进。观众不仅要看到最终完成的再现元素，还要体验作者经历的那种图像涌现与聚集的动态过程。很明显地，这样才有可能在最大程度上通过视觉来传输作者的完整感知和意图，以一种物理性的、看得见摸得着的强度，展现在作者创造性的工作与视野面前[13]。

爱森斯坦接着就马克思所定义的“真正调查的过程”给出了他的相关理解：

不仅是结果，还有通向它的道路都属于真理的一部分。调查真理本身也必须是真理性的，真理性调查便是展开的（unfolded）真理，其中分离的各个部分在结果中联合起来。

三

艾略特曾在一个我现在无法准确引述其来源的句子中提过：我们比过去的艺术家懂得更多，因为他们本身也是我们知识的一部分。当布拉哈格在20世纪50年代初作为年轻电影人开始工作时，爱森斯坦恰好属于他过去的一部分。然而这种认识却是由布拉哈格孤独的前辈们，也就是战后美国独立电影（American Independents）对爱森斯坦作品的运用而确立起来的，尤其是梅雅·黛伦（Maya Deren）的作品和理论。

黛伦坚持并致力于一种“抒情”电影（lyrical film），这种电影假定了一种“垂直”（vertical）结构和最终的分离性，反对“水平状态”（horizontality）或线性的叙事发展。因此，她声称电影的风格极性（stylistic polarities）提供了换喻与转喻的模式。如雅各布森（Jakobson）通过分析失语症（aphasia）而提出的言语的基本结构属性。黛伦的创作延展了科克托（Cocteau）掌握的初级爱森斯坦式的冲动。《诗人之血》中，诗人自我发现的奥德赛之旅插入高塔倾颓瞬间的空隙里（使之黏合），科克托把分离性推到了一个点，在此它的分析功能完全消失了。与此同时，在最坦白的自传性电影中，他改变了爱森斯坦式能量的方向，再次将“自我”作为主题，给予其外在诸多形式——面具、标志、旁白、舞台造型、自传性事件与暗示——这些取代了特定事件中分离性幽灵般的形式。科克托直接向观众表达了他向乌切洛、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、安德烈·德·卡斯塔格诺这些佩戴徽章、身份成谜的文艺复兴画家的致敬，暗示观众要像破译或阅读文本一样对待电影。他同时也向文艺复兴绘画中透视法的发展表示敬意——于是当读到《诗人之血》剧本附言中他所表

现出的对“去形”（deform）空间的不情愿时，我们并不感到意外。毫无疑问，科克托担心自己的作品被宽泛地纳入卡里加里主义（Caligarisme）——或许也是出自一种法国式的对表现主义的抗拒——他将自己局限在对运动的时间性的操控中，同时也尝试尊重空间的完整性。最终他造就了一部重要的电影，一个迷人的混合物，同时也是对40年代与50年代的美国年轻人来说有着重要意义的作品——当时超现实主义传统对于他们来说还很陌生。

黛伦对个人的、“垂直的”、“抒情的”电影的支持，其实是在与科克托的作品背道而驰。相对于将一个瞬间插入一部具有完整性的电影中，她更愿意将单独的瞬间与电影的整体结构做含混处理，这种含混由更大胆的空间手法做保障，这种手法更易被那些舞者出身的人所使用（比如舞者出身的黛伦），因他们具备一种发达的对动态（kinetic）的感知。

那么，留给布拉哈格的则是对电影时间性的激进化修订，这种时间性存在于对连续的当下（continuous present）的感知中，也存在于对展示当下性（presentness）的回忆与预期中。当然，为了做到这一点需要摧毁时空坐标。这种时空坐标即发生在过去与现在的事件被定义为“在时间中发生”（taking place in time）。布拉哈格针对空间再现的攻击最终消解了空间的完整性，这恰是曾为古典主义者的科克托所极力维护的。当然，在这点上布拉哈格加入到表现主义者的行列，推动抽象化的进程，缩减视觉场域的深度，直到消解叙事的空间性。他因此将时间重新定义为纯粹的景象与时间表象（appearance）。他将电影的动作场景替换为“遗觉视象”，将投影景象自身作为电影的主体。他的剪辑风格曾一度是明确而流畅的，创造出了“一百个空间的交会”。这也是克利（Klee）所希冀的——只有通过彻底地重新定义时间性才能实现。这是一个严格意义上的乌托邦。

慢镜头，变形焦距，叠印，这些技巧缩小了空间并阻止了流动的时间。大特写镜头，焦点变换，失焦，空白段落的使用，图像的反转，摄影机运动时身体的可感节奏，立体与平面的强烈对比，快速横摇，绘画，表面的擦痕，对影片颗粒的确认，它们共同构成了艺术家个人手法的详细清单。1955年拍摄于第三大街的《奇妙的铃声》（*Wonder Ring*）是一部献给约瑟夫·康奈尔（Joseph Cornell）的电影，含有重要的教育目的。列车的运动，对其窗户的取景，每个窗户和门的倒影，各个不规则平面引发的失真，所有这一切提供了一种摄影机内在的合成目录（composite inventory）。它们分布在高架铁路的构造与轨道周遭，被重新聚合，在某种程度上，成为有效而连续的形式手法，如同一段旅行。

然而在《夜的预期》（*Anticipation of the Night*）中，布拉哈格达到了他革新的临界点——尽管仍然与对反思自杀这样的主题保持微弱的联系。从某种意义上说，这部电影是他的《十月》。在该片中他独树一帜的剪辑风格得以显现。如果说爱森斯坦的理性电影依赖对分离者的统一，那么景象电影则处于无比的流动性之中。它又

是带有催眠意念的电影，试图提供一种无中介的视界（unmediated vision），摆脱分析的控制。

萨特曾提出催眠意念是一种“入迷意识”：

> 事实上，意识并不意味着不以其对象作为中心，而是不以其关注的方式为中心……缺乏恰恰是一种意识的沉思力量，某种使自我与其图像和思想保持距离的方法，从而使它们按照自己的逻辑发展。不是将所有重量都压在它们身上，不是将自我投身到平衡中，不是成为法官与被告，不是以自己的能力将“无论如何”与“不管怎样”合成在一起。我面前出现一辆马车是定然律令（categorical imperative）。在此，我们看到了入迷意识——在思考康德的道德途中创造了一个马车的图像[14]。

当然，正是这种意识的入迷状态，将所有重量都压在它们身上，将自我投身到平衡中，这种平衡正是布拉哈格电影的关键原则。他因此发展了对所有惯例不简化也不妥协的批判性视觉理论与电影风格，其中最直接的指向便是文艺复兴的视觉逻辑，以及透视法的编码。带有催眠意识的电影和图像式的电影，使得分析无法实现，永远处于记忆与预期的更新中，表达着布拉哈格从格特鲁德·斯坦那里获得伟大且独特的教义。这些承载持续的即时性（instantaneity）的载体实为摄影机的运动、光线以及剪辑过程。在《夜的预期》中，布拉哈格的身影盘旋在从门与窗子里涌现出的光、刺破黑夜的车灯、绿色反射光下的花园、橡胶软管中水的一道彩虹。在漆黑的夜晚，在一个无尽深邃与含混不清的空间中，复杂的光激发出游乐园的运动、疾驰、环绕和旋转。摄影机时而追随着光，时而逆光。图像被反转了，反转的运动将花园空间拉平、变形。摇镜头，从远离光的一侧拍摄，从公园的骑行中拍摄，将光从银幕上倾泻而出，进入模糊的平面。在这种若即若离中，摄影机将自身从运动的现实中反转过来，置身在客体运动的幻象中，如一个月亮与神殿般的结构在摇镜中布满了整个银幕。

这部电影中，我们看到布拉哈格的剪辑风格已近成熟。其流动性几乎掩盖了自身完整的独立性。剪得既多又快（布拉哈格成熟时期的作品依然大量使用淡出淡入），但是它们都通过“剪”（cuts）将摄影机的运动融合到一起——这一点最能体现布拉哈格的辩证性张力。完全不同的图像（比方说车的灯光与花园中的男孩）经由“剪”与重复的或者持续的运动联系起来。完全不同的空间在连续的扁平化或者模糊化的空间坐标间获得了统一，而这种统一又被剪辑过程中的连续运动的综合效果强化。

布拉哈格穿越了抽象表现主义的风潮与版图，切断了与行动空间的每一种联

系，而爱森斯坦的蒙太奇则将这种行动空间转化成了辩证意识的空间。布拉哈格将视觉空间（optical space）视为一个构造其想象力的未被侵占的栖居地。在消除了距离和分离作用后——后者被爱森斯坦视为电影认知功能的必要条件，布拉哈格提出了当代蒙太奇风格的范式，一种理性电影的替代模式——视觉电影（the Cinema of Vision）。

注释

[1] T. S. 艾略特：《传统与个人才能》（*Tradition, and the Individual Talent*），选集，纽约，1932 年，第 4—5 页。

[2] 谢尔盖・爱森斯坦，《从话剧到电影》，选自《电影形式》，纽约，1949 年，第 14 页。

[3] 弗拉基米尔・塔特林：《关于 Zangezi》，选自《弗拉基米尔・塔特林的展览画册》，由 Troels Anderson 与 Keith Bradfield 翻译，Moderna Museet，斯德哥尔摩，1968 年，第 69 页。

[4] 罗伯特・莫里斯：《越渡的美学》，科科伦画廊，华盛顿特区，1969 年，第 75 页。

[5] 爱森斯坦：《从话剧到电影》，第 16 页。

[6] 维克多・什克洛夫斯基：《忆当年，回忆与笔记》，莫斯科，1966 年，第 447 页。

[7] 在第一次由俄语原版直译成英文时，作为英文版《电影形式》的附录 A，由 Jay Leyda 根据一位编辑的注释再次印刷，第 257—260 页。

[8] 哈罗德・布鲁姆：《虚幻的陪伴：英国浪漫主义诗歌解读》，Ithaca，纽约，第 30 页。

[9] 引自斯坦・布拉哈格于 1972 年 11 月写给荷利斯・法朗普顿（Hollis Frampton）的一封信，原出处未标明。

[10] 爱森斯坦：《电影形式》，第 204 页。

[11] 埃里希・奥尔巴赫：《摹仿论：西方文学中所描绘的现实》，Willard R. Trask 翻译，普林斯顿，新泽西，第 4 页。

[12] 沃尔特・本杰明：《关于布莱希特的笔记》，Paul Laveau 译，巴黎，1969 年，第 1—37、82 页。

[13] 爱森斯坦：《电影意义》，Jay Leyda 译，纽约，1949 年。

[14] 让 - 保罗・萨特，《想象力的心理学》，Bernard Frechtman 翻译，纽约，1966 年，第 57 页。

（杨北辰　译）

1973 年 4 月刊

反思

REFLECTIONS

艾格尼丝·马丁（Agnes Martin）



导读

艾格尼丝·马丁（1932—2004）：加拿大出生的美国画家、作家。艾格尼丝·马丁的作品追求表现方式的最简化，成为 20 世纪 60 年代最前卫作品，对后世产生重要影响。马丁在温哥华长大，1932 年移居纽约，1940 年成为美国公民。40 年代初期，她在纽约的哥伦比亚大学上学期间开始从事艺术创作，并时常居住和往返于新墨西哥州。

1957 年，她搬到位于纽约曼哈顿下城的科恩帝兹港（Coenties Slip），这是一个艺术家工作室的聚集区。同住在那里的邻居包括艾尔斯沃思·凯里（Ellsworth Kelly），罗伯特·印第安纳（Robert Indiana），以及詹姆斯·罗森奎斯特（James Rosenquist）。与当时盛行的美国抽象表现主义绘画不同，马丁的绘画在当时被认为是对几何纯粹主义（Geometric Purism）的反思。并且从那时起，她的绘画开始融入了极简艺术特质：一种类似将唐纳德·贾德（Donald Judd）的雕塑放置于二维平面中的效果。

1963 年，她开始创作更加精致、却少有装饰的格子绘画。她选用方形的画框和黑色的铅笔或颜料来创作这些类似素描的作品。她的绘画影响了极简主义艺术，特别是索尔·勒维特（Sol LeWitt）的墙面绘画（wall drawings）。

1967 年，纽约非常有影响的抽象画家阿德·莱茵哈特（Ad Reinhardt）去世，也意味着他的“黑色”绘画或“终极”绘画遗产的终结。马丁随即停止了绘画创作，时间长达 7 年，将精力投入在写作上。她离开纽约去了古巴和新墨西哥。奇怪的是，反而从那时候起，马丁开始被看作一流的艺术家，并成为冷绘画（Cool Painting）运动的重要人物。

马丁于 1974 年再次回归绘画创作，重新继承了她在 60 年代早期所建立的风格，选用均匀色带的几何结构创作。相对于抽象的画面，她赋予作品实在的题目（比如：《牛奶之河》、《草》），并开始详细地研究中性色彩，作品寻求平衡感和精神维度。她经常将作品的构图分割成两部分，并且将抽象艺术与音乐进行对比，认为线条、色调和色彩可以产生类似人对于声音的感应效果。

人们经常推断她的绘画表达了对新墨西哥地区风景的感知，因为她的大部分时间都选择在那里度过，然而马丁本人却一再否认这一点。


REFLECTIONS

38

我想说说掩藏在生活之下的完美。
当心灵笼罩在完美之中，
情感亦被愉悦充斥，
我仍然不想拒绝否认其余的东西。
我们的心对完美是能意识到的；
当我们去观看便能感觉得到它，
可对这如何形成的却不得而知了。
我们如赛跑般活着——我们的心变得忧虑，紧张，沮丧，
以致必须停下来歇歇。
于是完美的时刻忽而闪现，
在这些时刻中我们奇怪自己竟然曾经觉得生活艰难。
我们觉得自己终于站到正确的道路上了，不再会迟疑或失败。
我们坚信自己有了解决之道，
但这个时刻却戛然而止。
一时的清醒并非彻底的觉悟，
正如一时的迷失并非彻底的愚昧。
人在无知的时候遇见熟识的人，
会难以辨认他们，
有的人甚至会对自己也感到陌生。
心中的感受总是转瞬即逝，
然而刻骨的体验却永难忘怀。
让心灵追寻对完美的体验，
就是，
内在地生活。
对艺术家来说内在地生活无关紧要。
对他们要紧的只是发现灵感并将它表述出来。
我们对灵感远远不能完美地表述，
因为完美是无法企及的。
对完美和对灵感的感知片刻是相似的，
不同的是灵感常常指向行动。
很多人觉得如果他们顺应天命，
灵感便会令他们得偿所愿。
但其实灵感只是引导出一个未知，
可能还有我们所说的成功或失败。
失败的画是必须要画的，

对艺术家来说它们比那些之后拿出来示人的画更有价值。
一件作品只有当它暗示着完美的存在时才成功了——
在最微小的暗示中，作品活着。
作品的生命取决于它的观者，
取决于观者自身对完美与灵感的认知。
对艺术的回应不是艺术家的责任，
体验自信与成功对艺术家来说也不是当然的。
感受无力，
体验在等待灵感时所遭遇的挫败和失望，
这才是艺术家的本真。
因此，赞美对大多艺术家来说其实是有点尴尬的。
他们不该为提供了灵感而受到赞扬，
那是些我们能完美感受却无法完美再现的东西。
很多艺术家能入世地生活并保持心智不受干扰，
而其余的却必须在内在世界的体验之中，
孤独地活着。

1972 年 12 月

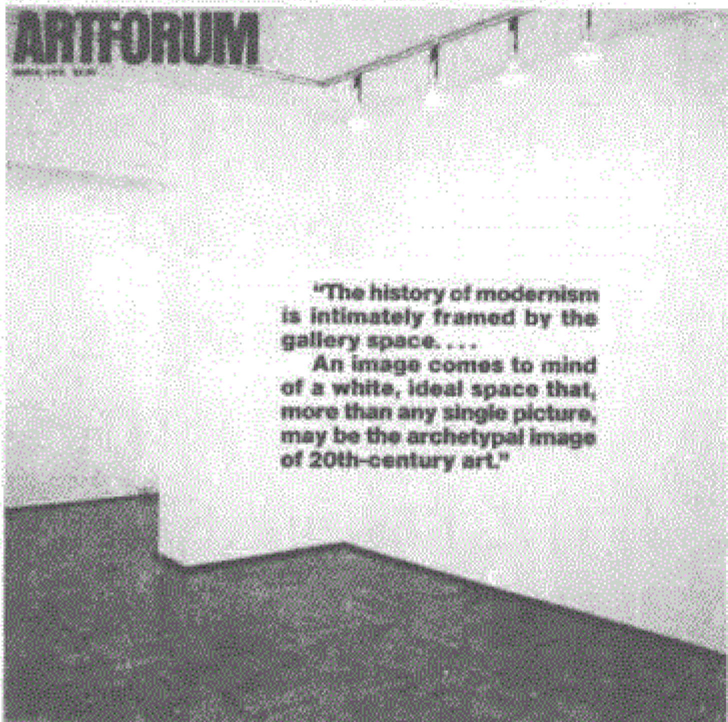
（梁远苇　译）

1976 年 3 月刊

白立方之内：画廊空间的意识形态

INSIDE THE WHITE CUBE: NOTES ON THE GALLERY SPACE

布莱恩·奥多尔蒂（Brian O' Doherty）



导读

关键词：现代主义、语境的意义、物性、形式价值、感知场

布莱恩·奥多尔蒂（1928—　）：爱尔兰出生的美国批评家、艺术家、学者。布莱恩·奥多尔蒂成长于都柏林，学习医学。1957 年，他在一家癌症医院工作了一年后，便全身心投入到视觉艺术领域。在他的职业生涯后期，他用多个笔名写作，包括帕特里克·爱尔兰（Patrick Ireland）和玛丽·约瑟夫森（Mary Josephson）。

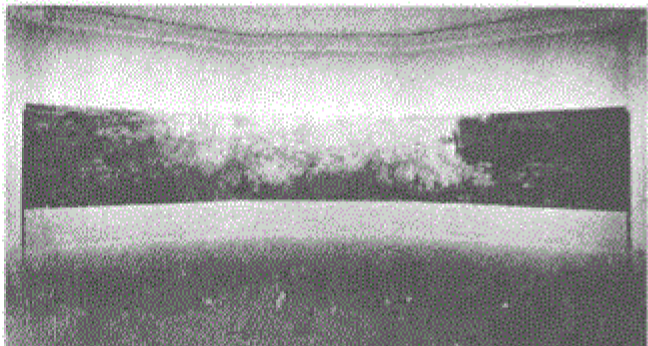
20 世纪 60 年代，他曾是《纽约时报》的艺评人，《美国艺术》的编辑，以及美国国家广播公司（NBC）的艺术评论员。许多年来，奥多尔蒂一直是美国国家艺术基金会（National Endowment for the Arts）的资深成员，先后担任视觉艺术项目和媒体艺术项目主管，主要负责关于艺术的大众电视系列片。他也同时撰写了许多艺术评论，其中最有影响力的是 1976 年出版的著作《白立方之内：画廊空间的意识形态》，此书得名于在《艺术论坛》发表的一个三篇的系列论文。

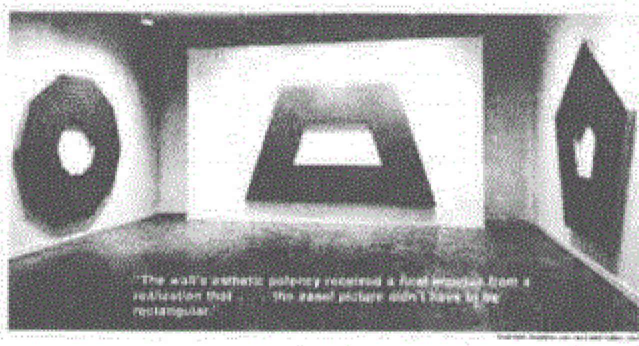
文章中，奥多尔蒂讨论了 20 世纪艺术语境的转变。他首次提出了高度受控的现代主义画廊语境是如何影响艺术作品和观看主体的。他将白立方形容为虚假的中立，一个试图通过抹去过去而掌控未来的过渡性机制。在《白立方之内》之后的两篇文章《眼睛和观察者》（*Eye and the Spectator*）和《作为内容的语境》（*Context as Content*），分别发表于 1976 年 4 月和 1976 年 11 月。


INSIDE THE WHITE CUBE: NOTES ON THE GALLERY SPACE

Part I

24


25



26

科幻电影里一个反复出现的场景，是从太空舱望去，地球逐渐远离，渐渐成为一条水平线，然后是一个沙滩皮球，一颗葡萄柚，一个高尔夫球，最后化作一颗星辰。随着尺度的变化，人们的反应也从个体滑向整体。个人被整个种族替代，我们轻易沦为人类的一员——一种易朽的两足动物，成群地毯式地在地面铺开。当处于某种高度时，人总是善的。高度能激发人的宽宏，而水平面则似乎不具备同样的美德。当远方有人影靠近，我们总是唯恐来者不善。生活就是水平的，事情一件接着一件，如同一条传送带缓缓将我们拖向地平线。然而历史，这一逐渐远离的太空舱的视角，则截然不同。随着尺度的变化，不同的时间层被叠加，透过这些时间层我们投射不同的观察角度以重现和修正过去。难怪艺术在这一过程中被搅得乱七八糟；其本应通过时间被感知的历史却被我们眼前的图像混淆了。眼睛是受到一点知觉刺激就可能翻供的证人。历史和眼，在我们称之为传统的“常量”的中心纠缠不清。

现在我们都很清楚，构成所谓现代主义传统的大量历史、传言和证据正遭遇水平面的包围。居高临下，我们能更清晰地看到其进步“法则”，其由理想主义哲学锤锻的盔甲，其有关于前进与征服的军事隐喻。这是——或曾经是怎样的一幕啊！被部署的意识形态，超越性的火箭，浪漫的贫民窟，在这里，堕落与理想是一对干柴烈火，所有那些在旧式战争中来回奔走的部队。最终充塞咖啡桌上告示板之间的活动报表甚少有助于我们了解现实中的英雄。那些自相矛盾的成就最终蜷缩成一团，等待修正。这种修正也许会将一个前卫时代（avant-garde era）纳入传统，但也有可能，如我们有时担心的，会葬送传统。确实，传统本身，随着太空舱的后退，成了咖啡桌上的一件小摆设——无外乎是用复制品粘合出来的一个动态装配件，由神秘的小马达驱动着，撬动着一个个小博物馆模型。而就在此间，人们注意到维系着一切正常运转的关键，一个均匀照明的“细胞”：画廊空间（the gallery space）。

现代主义之历史深受画廊空间的框定。或者说，现代艺术之历史与画廊空间，以及我们对画廊空间看法的转变息息相关。如今已经到了人们进画廊首先看的不是艺术，而是空间的地步。（这个时代其中一个陈词滥调，是进画廊首先对空间扫射一遍。）一片空白、理想化的空间首先映入脑海，它比任何其他图像更能代表 20 世纪美术的原型图像。而它又通过艺术经常附带的历史必然性过程而澄清了自身。

理想化的画廊从艺术品中抽离出任何干扰其成为“艺术”的线索。作品从周围一切可能干扰其自我评价的事物中孤立出来。这让空间获得某种存在感，这种存在感原是那些通过不断重复一套封闭的价值系统以维系习俗的传统空间所具备的。从教堂借来一点神圣，从法庭借一点威仪，从实验室借一点神秘，配上别致的设计，一个独特的审美室就产生了。室内感应场的强度是如此之大，以至于一旦置身其外，艺术马上坠入一种世俗的状态——相反，物品一旦被有力的艺术观念灌注就瞬间能在空间内成为艺术。确实，物品往往沦为观念得以显现的媒介，供人讨论——


27

这是现代主义晚期学院派作风的一种流行形式（“观念比艺术更有趣”）。空间的神圣变得明晰，同样变得清晰的是现代主义其中一个伟大的投影法：随着现代主义步入晚年，语境变成了内容。而在一次特殊的逆转中，进入画廊的物品“框定”了画廊及其法则。

画廊的建设几乎遵循着与中世纪教堂一样严格的法则。外部世界不能进入，因此窗户通常封死。墙面要漆成白色，天花板成为光源，木地板要抛光得让人走路不偏不倚，或者铺好地毯让人沿途观看艺术品时脚步无声。艺术是自由的，过去总是这样说，“它会自动获得生命”。谨慎的桌子也许是画廊空间内唯一的家具。在这样的语境中，一个立式烟灰缸也成了圣物，就像现代美术馆里的消防栓看起来不像消防栓，而像是一个审美双关语。现代主义从生命价值向形式价值的知觉换位完成了。这，当然，是现代主义的其中一项绝症。

无影、雪白、洁净、人造，画廊空间是专为审美的技术而生的。艺术品挂上墙，分散开来让人们一一审视。它们干净的表面似乎未经时间或沧桑点染。艺术存在于一种外部展示中，尽管存在着许多“时期”（period）（现代晚期），却没有时间（time）。这种外部性给了画廊一种灵薄狱（limbo）的状态：你要先死了才能到这里。确实，那件奇怪的家具以及你身体的存在都显得虚浮，如同一种入侵。这种空间给人的感受是，尽管你的眼神和思考在这里是受欢迎的，但你占据空间的身体却不是——最多只能作为一种可供进一步研究的活动人模而被空间容忍着。这种笛卡尔式的矛盾被我们视觉文化的另一标志强化着：没有（sans）人物的展览现场照。在此，观看者最终被消灭了。你在那儿又不在那儿，这是艺术的老对手——摄影所提供的主要服务之一。展览现场照是对画廊空间的隐喻，这里，一个理想被实现得如同19世纪30年代的一幅沙龙画一样彻底。

确实，沙龙本身含蓄地定义了什么是画廊，这对于那个时期的美学是恰当的。画廊是一个有墙的空间，这些墙被画作覆盖。墙本身没有内在的审美价值；它只是直立动物的必需品。塞缪尔·F. B. 莫尔斯的《卢浮展厅》（1833）会让现代的眼睛不安：大师作品成了墙纸，每一幅都未曾分离出来，不像王座般孤立于空间。且不论（对我们来说）各种时期和风格的可怕串联，这种挂画方式对观众的要求超出了我们的理解。难道你要租一双高跷去够天花板么，还是要五体投地去凑那墙裙？无论高或低，都不是什么好位置。你可以听到许多艺术家抱怨被“升天”了（画挂得太高），却未曾听到有抱怨被“贴地”的。尽管接近地面，画作依然是可以靠近的，甚至可以被鉴赏者“近”观，再慢慢后退到一个更明智的距离观看。你可以看到19世纪的观众踱

着步，三五成群地凑近观赏，有些则在一定的距离外组成评审团，用手杖指指点点，又一轮巡视，一幅接一幅地点数整个展览。大幅画作通常挂上面（容易远观），有时还稍微倾斜以适应观众的视角；“最佳”作品留在中部；小幅绘画挂下面。最好的挂画工能天才般地将大小画框拼接起来，不露出一点无用的墙面。

哪条感知法则能允许（对我们的眼睛）施以如此的粗暴呢？一条，也仅有一条。那就是每一幅画都被视为一个独立自足的实体，被沉重的画框将其与近在咫尺的邻里完全隔离，成为一个完整的透视系统。空间是间断的、可归类的，就像这些作品里所描绘的房子一样，不同的房间有着不同的功能。19 世纪的头脑是分类学的头脑，而 19 世纪的眼睛则是承认不同类型的等级关系以及画框权威的眼睛。

架上绘画是如何成为这样一个包裹完善的空间的呢？透视法与架上绘画几乎同时兴起，而架上绘画则反过来印证了绘画本身许诺的错觉主义（illusionism）。直接绘在墙上的壁画与挂在墙上的画作之间存在一种奇特的关系；直接涂绘的墙被一片可携带的墙替代。界限被建立并框定；小型画成为一种强大的约定，这种约定对错觉有利无害。壁画中的空间通常是浅空间；尽管错觉也是壁画观念的一部分，可是墙面的完整性被壁画所描绘的建筑物否认的同时又被强化。墙本身总被视为深度有限（你不可能穿墙而过），就像墙角和屋顶总会（往往以一系列创造性的形式）限制大小。从近处观察，壁画往往对其手段供认不讳——错觉在一系列创作手法中分崩离析。你觉得你在观看一幅画的底色，经常找不到自己的“位置”。确实，壁画投射出一系列模棱两可、浮游不定的矢量，观者要努力定位自身，而架上绘画则让观众瞬间找到自己的精确位置，因为架上绘画如同一扇便携的窗户，一旦挂在墙上，就从墙中穿透出一个深度空间。这一主题在北方画派中无限次重复，画中的窗户不仅仅框定了一个深度空间，还印证了画框本身如同窗户般的局限性。一些小型架上绘画神奇如同匣子，那是因为它们拥有的纵深感以及近距离审视时依然保有的完美细节。架上绘画的画框对于艺术家，就如同房间对于置身其中的观众一样，是一个心理容器。透视法将画中的一切沿着一个圆锥形空间分布，与之相对的画框作为一个网格，与画中前景、中景与远景的切线相呼应。人稳步“踏入”这样一幅画，甚至毫不费劲地滑入，取决于画的调子和颜色。错觉越强烈，对观者眼睛的诱惑越大；眼睛从固定的身体中抽离出来，如同微型替身一样潜入画中，检验其空间的清晰度。

在这个过程中，画框的稳定性如同氧气筒对潜水员一样必要。其限定性完整地保障了画面内部的体验。画框作为绝对限制受到架上绘画的认定，直到 19 世纪。对对象的缩减、省略均强化了



28

边缘。这种被学院美术的画框围合的经典透视程序使得画作可以像沙丁鱼一样挤在墙上。没有任何线索暗示画内空间与外部空间是相连的。

这样的暗示只是很偶然地出现在18、19世纪的绘画中，当画中的大气和色彩侵蚀了透视。风景画中有一层透明的雾，能将透视与色调/颜色对立起来，因为二者均蕴含着对所悬挂墙面的相反解读及其他。图像似乎开始对画框施加压力。这里最典型的构图是穿越画框边缘的地平线，将天与海分隔开来，而海则时常被沙滩上一个面朝海的人影强化。正规构图消失了，框中框（两侧布景，前景衬物这些说明透视深度的“盲文”）也渐渐淡出。剩下的是一个模棱两可的画面，部分受到内部水平线的框定。这类画面［库尔贝（Courbet）、卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）、惠斯勒（Whistler）还有大批其他小大师的作品］静静地栖身于无限的深度与平面之间，往往被解读为某种式样。水平面的强大法则就这样不知不觉间潜入了画框的边界。

这类特定的画作聚焦于一块不确定的、常被视为“错误”主体的风景，是它们引入了一种新观念：注视某物的观念，眼睛扫描的观念。节奏的加快让画框成为一个相对的而非绝对的区域。一旦你意识到这片风景能够将其周围一切排除在外，你就开始隐隐意识到画面以外的空间。画框变成了一个括号。通过某种磁力相斥的作用，将墙面上的画作分离出来变得无可避免。而这又被一种专注于将主体从语境中分离出来的新科技——或艺术——摄影在很大程度上激发并强化。

在一幅照片中，边框位置是一个至关重要的选择，因为它建构——或解构了——所包围之物。最终，取景、编辑、剪切——确立边界——成为构图的重要行为。但一开始并不是这样的。最初的一些取景工作借用了绘画的常规法则——由方便的树木和小山构成了内部支撑。但是最优秀的早期摄影重新阐释了边缘而未借助绘画法则，并未有意识地借助边框安置对象，而是借由对象的自我构图而降低了边缘的张力。也许这是19世纪的典型。19世纪关注的是对象，而不是边缘。各种场域均在其宣称的边界内部被审视。审视边界而非其场域，并且为了延伸边界而去定义边界，是20世纪的习惯。我们有一种错觉，认为只要作水平延伸，就能扩大场域，而非像19世纪可能认为的那样，透过一种合理的透视风格深入场域。甚至两个世纪的学术对边缘和深度、界限和定义，也有着截然不同的感知。摄影很快学会了抛开笨重的画框，将洗出来的照片裱在底板上。在一个中性间隔之外，边框被允许围合底板。早期摄影承认边缘的存在，却去其雄辩，软化其绝对性，将其变成一个区域，而不是后来它所成为的那个支撑。不过，无论如何，边框作为锁住对象的一个固定规范已经变得脆弱了。

上述的许多情形也适用于印象派，印象派的其中一个重要命题就是边缘对什么是里什么是外的仲裁，但这却与一股重要得多的力量相结合，正是这决定性的一击最终改变了图像的观念、悬挂的方式，并最终改变了画廊空间：平面的神话，这一

绘画的自我定义企图中强大的逻辑学家。一个浅的、实在性的空间（literal space）（有着想象的形式，与旧的错觉空间中的“真实”形式相对）的形成，对边缘进一步施加压力。这里伟大的发明家，当属莫奈（Monet）。

确实，由莫奈发起的这场革命影响是如此深远，以致有人质疑他的艺术成就能否与之相媲，作为一名艺术家他有着明显的局限，或者说他主动划定了自己的界限而不逾矩。莫奈的风景总看似是在靠近或远离真正对象的过程中注意到的。这给人一种印象，似乎莫奈是在封存一个暂时性的方案；无特征本身就让你的眼神开始放松游向别处。印象派画面主体的非正式性经常被人指出，可是这些对象并不是随意一瞥获得的，并不是画家真正对对象漫不经心。莫奈的有趣之处，是“观看着”这种观看（“looking at” this look）——光的覆盖，通过贯彻一套非个人的（直到接近终点）色彩与笔触法则对感知进行反常的公式化。切割对象的边界似乎率性而为，偏左偏右一点都无所谓。印象派的其中一个标志是以随意选取的对象弱化边缘在结构中扮演的角色，边缘承受着越来越浅的空间所施加的压力。这种对边缘的双重而又相反的强调，开启了对绘画作为自足之物的定义——过去一个承载错觉事实的容器，如今变成了最重要的事实本身，从此将我们一路推向了那些激动人心的美学高潮。

关于平面性（flatness）和物性（objecthood）的官方文本通常可以在莫里斯·丹尼斯（Maurice Denis）著名的1890年声明中找到，他说绘画在成为题材之前，首先是一个布满线条和色彩的平面。这种实在的说法在不同的时代时而显得聪明，时而显得愚蠢。现如今，我们已经可以看到非隐喻（nonmetaphor）、非结构（nonstructure）、非错觉（nonillusion）和非内容（noncontent）会把我们引向何方，在这种时代精神下，该说法就略显笨拙了。画面，这一持续变薄的现代主义完整性之皮肤，似乎很能迎合伍迪·艾伦（Woody Allen）式的趣味，也确实受相当一部分讽刺家和才子拥戴。但它却忽视了画面的强大神话动力来自于过去数个世纪所封存的一成不变的错觉体系。改变这种看法，是现代的一种英勇的修正，它表明了一种截然不同的世界观，这种世界观细化到美学当中，细化到平面的技术当中。

画面的实在化（literalization）是一个伟大的命题。随着承载内容的容器变得越来越浅，构图、主体，乃至形而上学全都从边缘溢出，正如格特鲁德·史坦（Gertrude Stein）对毕加索（Picasso）的评价，掏空的过程彻底完成了。然而所有废弃品——绘画的等级、错觉、可定点空间等无数神话——都以伪装身份卷土重来，通过新的神话将自己粘贴到一个实在的表面，尽管这平面看似不买它们的账。从文学性神话到实在性神话的转变——物性、画面的完整性、空间的均等化、作品的自足性、形式的纯粹性——这些都是未经探索的领域。如果没有这些变化，艺术将会被废弃。确实，这些变化往往看似比废弃更进一步，从这个意义上说它的进步模仿了时尚的法则。



29

对画面的耕耘造就了一个具备长度和宽度却缺乏厚度的实体，通常被有机地比喻成一层能够自我立法的薄膜。其中最重要的一条法则，当然是这个被巨大的历史力量夹击的表面不能受到侵犯。这是一个狭窄的空间，被迫去代表却未能代表，被迫去象征，却没有约定俗成的优势，创造出一系列新的约定，却缺乏一个共识——色彩编码、个人化的颜料选择、私人标记、以智识形成的观念结构。立体派的结构观念维持了架上绘画的现状；立体主义绘画是向心的，中心聚焦，边缘淡出。（这就是为什么立体主义绘画都偏小么？）修拉更懂得在一个边缘已经变得含糊的时代如何重新定义经典构图的界限。他的画作边缘往往由一团团向内的色点构成，以区分和描绘对象。边缘将内部结构的缓慢运动吸收掉。为了缓冲边缘的刚性，他有时候会将画面延伸至包裹画框，这样眼睛能够游移出画面——再回到画面——没有冲撞。

马蒂斯比任何人都更明白画面的困境及其向外延伸的趋势。他的画变得更大了，仿佛是在一种拓扑学的自相矛盾中，深度被转译成了平面。在此，位置是用上下左右、色彩来标明的，还有那除非与表面冲突否则绝少闭合的轮廓线，还有他那欢快的、毫不偏袒地涂满画面任何部位的颜料。在马蒂斯的大型绘画中我们几乎很难察觉到边框的存在。他以完美的技巧解决了平面延伸与容纳的难题。他不以牺牲边缘为代价来强调中心，反之亦然。他的画也不高傲地声称只能挂空墙壁，放在哪里都很好看。生猛的、非正式的结构，加上一种装饰性的审慎，使得它们完美自足，容易挂起。

事实上，挂画才是我们需要进一步了解的。从库尔贝开始的挂画习惯就是一段有待挖掘的历史。挂画方式对所画画面内容做出了假设，对阐释和价值的问题提出论调，它被品味和风尚潜移默化。以细微线索向观众暗示了作品的品质。真应该把绘画的内部历史与挂画的外部历史关联起来。但研究不应始于集体认可的展示模式（比如沙龙），而应该从私人鉴赏的特例开始——比如那些被 17、18 世纪收藏家饶有风度地收入库存的作品。我猜，第一个具有现代意义的例子，一个激进的艺术家自行搭建展览空间并在其中展示自己作品的例子，是库尔贝在 1855 年世博会艺术展后举办的“受拒绝作品沙龙”（Salon des Refusés）个展。当时的作品是如何悬挂的呢？库尔贝对作品如何排序，如何安排作品之间、空间之间的关系呢？我猜他没有做什么出格的事。然而这是第一次，一位现代画家（又恰好是第一位现代画家）为自己的作品建构语境，对其作品的价值发表议论。

尽管绘画本身可能是激进的，早期的装框和挂画方式却未必。可以假定，有

关作品对语境作何暗示的阐释总是相对滞后的。在 1874 年的首展中，印象派画家用脸贴脸的方式展示作品（一幅画紧挨一幅画），这无异于沙龙展。强调平面性并质疑边缘局限性的印象派绘画，依旧被封锁在学院美术的画框中，而这种画框不过宣示着传统大师——或者金钱——的地位。当威廉·C. 塞茨（William C. Seitz）在 1960 年美国现代艺术博物馆（Museum of Modern Art）那次伟大的莫奈展中去掉画框时，无装饰的画布乍一看有点像复制品，直到你开始注意到它们是如何稳住墙面的。尽管挂画方式在局部有些古怪，然而它对于作品与墙面关系的解读却是正确的，并且，因为稀有的策展魄力，还紧随了这种意图。塞茨让一些作品与墙齐平，或随墙面延伸，这让莫奈的作品有了一点小型壁画的生硬。随着画面变得“过度实在化”（over-literalized），其表面也变得坚硬起来。这就澄清了架上绘画与壁画的区别。

画面与墙面的关系与表面的美学息息相关。画框侧面的宽度如同一个形式深渊。架上绘画无法转移到墙面上，人们想知道这是为什么。在这种转移中究竟丢失了什么？边缘、表面、画布的颗粒感和痕迹，与墙面的分割。我们也无法忘记，整个东西是被悬挂和支撑的——可转移的，流动的货币。在数个世纪的错觉主义之后，似乎可以合理地推断，不管画面变得多平，这些指标终将落实错觉主义最后的痕迹。直至包括色域绘画（color field painting）在内，长期以来主流绘画都是架上的，其转向实在性的实践与错觉主义的这些必需品是相左的。确实，这些痕迹让实在主义变得有趣；它们是一台辩证马达背后的隐藏配件，为现代主义晚期的架上绘画赋予能量。如果你把一张现代主义晚期的架上绘画原封不动地抄到墙上，然后再把原作挂在旁边，你就能估算架上绘画那看似完美无瑕的实在性谱系实质上存有多少错觉的成分。与此同时，那生硬的墙画也会显现出表面和边缘对于架上绘画的重要性。架上绘画开始接近一种由错觉的“实在”残余所定义的物性——一个不稳定的领域。

60 年代对于绘画的攻击输在未能具体点出其实有问题的是架上绘画。色域绘画因此是一种有趣的保守，但对于那些已经认出架上绘画并未能摆脱错觉，拒绝让画作安静规矩地躺在墙上的人来说却并不有趣。我总是感到吃惊，为什么色域绘画——或者整个现代主义晚期的绘画——没有试图走上墙去呢，没有尝试让壁画和架上绘画达成和解呢。然而色域绘画还是以某种让人不舒服的方式服从了社会环境。它还是沙龙画；它需要大墙面、大收藏家，它无法避免成为资本主义艺术的最终成品样式。极简艺术（Minimal art）认出了架上绘画内在的错觉，它对社会不抱

尝试建立领土，却未曾在无方位感的现代画廊之语境中找到自己的位置，给人一种奇特的不安。

所有这些熙攘往来使得墙面已经远远无法保持中立。如今，它是艺术的参与者，而非被动的支撑。墙成为不同意识形态的交汇点，每一种新的意识形态发展都必须具备对墙的态度。[吉恩·戴维斯（Gene Davis）那个全是微型画周围有大量空白墙的展览对此开了一个很好的玩笑。]一旦墙本身成为一股审美力量，它势必影响任何在上面展示之物。墙，这一艺术之语境，变得内涵丰富起来，对艺术做出了微妙的馈赠。如今，很难想象办哪个展览之前不是要像卫生巡视员那样先检查空间，要将墙的美感考虑进去，因为墙无可避免地会对作品“艺术化”（artify），而这还经常会分散艺术品本身的意图。如今，我们大部分人会像嚼口香糖一样“阅读”墙壁——下意识地，习惯性地。墙的美学效应所获得的终极动力，来自于人们在回首时才意识到的，一个包含了一切历史必然性权威的事实：架上绘画不必一定是矩形的。

弗兰克·史特拉（Frank Stella）早期的不规则作品是根据画面内在生成的逻辑来进行弯曲或切割画布的。[这里，迈克尔·弗雷德（Michael Fried）对归纳与演绎结构（inductive and deductive structures）所做的区分是评论家锦囊里硕果仅存的实用法宝之一。]其结果是大大地激活了墙面，观众的眼睛会经常地沿着画作边线去找寻墙的局限。史特拉1960年在列奥·卡斯特里画廊（Leo Castelli Gallery）展出的U形、T形和L形条状画将每一小块墙面都“发动”起来，从地板到天花板，从一角到另一角。平面、边缘、格式、墙面在小小的纽约上城卡斯特里画廊内举行了一次史无前例的对话。在展览过程中，作品悬浮介乎于一种集合效果和独立性之间。挂画方式几乎和画面本身一样具有革命性；因为挂画也是审美的一部分，所以它与作品共时演进着。对于画框规则形状的打破确立了墙面的自治，从此永远地改变了画廊空间的概念。影子画面（三种影响画廊空间的主要力量之一）的部分神秘性被转移到了墙面这一艺术的语境当中。

这样的结果将我们再一次带回原型化的展览现场照——空间优雅地延伸着，在一种质朴的清晰中，作品像昂贵的联排小别墅一样一字排开。这里人们不可避免会想到色域绘画，从对生存空间（lebensraum）的要求来说它可谓最为至高无上的模式。作品就像神庙里的柱子一样卓然而立，每一幅都要求有足够的空间来发挥自身的效果，在其近邻的效果开始显现之前。如果不是这样，这些作品只会形成一个单一的感知场，一个直白的绘画集合，而远离了每一幅画所宣称的独特性。色域绘画的展览现场照应该被视为现代传统中目的论的其中一个终点。其绘画和画廊空间被置于一种彻底经由社会认可的语境，这想想也是无比奢侈的。看着这些照片，我们很清楚自己正在见证一种极致的严肃性和手工创造的胜利，就像从一架立体主义老爷车在外屋展示开始，到一架劳斯莱斯最终摆在陈列室。

你对此会作何评价呢？有人已经评价了，威廉·阿纳斯塔西（William Anastasi）1965年在纽约杜文画廊（Dwan Gallery）的展览。他用照相机拍下了空白的画廊，记录了墙面的尺寸，上和下，左和右，每一个插座的位置，还有中间广阔空旷的地带。然后他将所有这些数据用丝网印在比墙面稍小一号的画布上，再将它放上墙面。以墙的图像来覆盖墙面本身，这瞬间将作品投入了一种表面、壁画和墙面进行现代主义核心对话的环境。事实上，这段历史正是这些作品的主题，只是叙述这个主题的机智和恳切通常很难从我们的书面澄清中找到。至少对我来说，这个展览产生了一种独特的效果；当作品撤下来的时候，墙变成了某种现成的壁画，从而改变了日后在此举办的每一场展览。

（梁幸仪　译）



1977 年 9 月刊

私与公：加州女权主义艺术

THE PRIVATE AND THE PUBLIC: FEMINIST ART IN CALIFORNIA

玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）

导读

关键词：“他者”、批判意识、行为艺术、消费主义

玛莎·罗斯勒（1943— ）：美国艺术家、批评家、教育家。玛莎·罗斯勒的作品常常关注公共领域与日常事件。她是一名积极参与政治的艺术家，也是女权主义艺术和行为艺术的先驱。她的作品中反复出现媒介、战争、暴力以及建筑和环境等主题。

罗斯勒在加州长大，1965 年毕业于布鲁克林学院，获文学学士学位。1974 年毕业于加州大学圣地亚哥分校，获艺术硕士学位。青少年时曾参与民权运动和反核抗议运动。她的艺术受欧洲电影的影响颇深，尤其是谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的《战舰波将金号》（1925）和让·吕克·戈达尔（Jean Luc Godard）的电影。贝托尔特·布莱希特（Bertolt Brecht）的戏剧同样对她产生了重要影响。

罗斯勒用明信片、报纸和演讲等非常规方式来推广其作品。通过富有政治含义的作品，提出关于民权和女权的各种问题，并且表达对广告和媒体产业的怀疑态度。20 世纪 70 年代，她的影像和行为作品——包括著名的《厨房符号学》（1975）——展现了社会标准的僵硬与刻板（尤其是对性别角色的控制）是如何渗透在每个人的日常生活当中的。在这篇《私与公：加州女权主义艺术》中，罗斯勒从历史和批判的角度审视了女权主义艺术运动，以及加州和纽约的女性艺术家。对于这一当时如火如荼的运动，罗斯勒除了给出有关性别问题的深刻见解，更是从阶级和种族的角度对其予以批判。罗斯勒一直针对社会变革等问题，创作既对抗又协作的艺术作品。



THE PRIVATE AND THE PUBLIC
Feminist Art in California

Martha Rosler

66-67

68

加州的女权主义艺术有其独特之处，虽然它很自然地受到更宽泛的理论和实践的影响，并继而对艺术界内外的理论和实践产生影响。在陈述加州“现场”的细节之前，我必须先指出几个总的要点。首先，是“女性艺术”（women's art）与“女权艺术”（feminist art）的区别，显然不是所有女性都是女权主义者。同样，并非认同女性艺术家运动就意味着承担女权主义的使命（在我看来，这需要一种对经济和社会权力关系的原则性批判，以及某种对集体行动的承诺），甚至，即使有着女权主义的自觉身份也不一定会做出“女权主义”的艺术作品。[1]但是毫无疑问的是，女性艺术家的作品会被女权主义的概念所衡量。这多少与当时“女性艺术”作为一种类型建立时的周遭条件和环境有关。70年代早期这种类型的出现暗示着艺术论述框架的压力，仅仅是因为其不可避免地与社会考量有关。当主体身份可以被认同为艺术基本关注点之时，很明显这一观念是对非正式压力的回应，这种回应可以总结为女性对自我主体身份（subjecthood）在社会中获得充分认识而做出的努力。由于女性艺术家运动实际上将其起源、修辞和目标都归结为妇女解放运动，毫无意外“女性艺术家”和“女权主义者”容易被混淆，尽管有些人对此是愤愤不平的。在70年代早期，女权运动在政治上和艺术界中的区别缺失可以被任何人利用。女性运动的团结和高能似乎并不需要精细区分。如今，那个时刻已经过去了，理论活动又重新展开了。

在加州，活跃在洛杉矶妇女馆（Woman's Building）的女权运动小组，已经形成了具有影响力的女权主义说辞，并得到艺术界其他地方的女性主义者的呼应。与纽约不同的是，加州的女权艺术运动基于艺术院校，并更具教育性而非对抗性。[2]在众多重要的课程项目与学院中，朱迪·芝加哥（Judy Chicago）于1970年在弗雷斯诺州立大学（Fresno State College）开设了女性课程项目，1971年该课程转向洛杉矶附近的加州艺术学院（California Institute of the Arts），成为由米里亚姆·夏皮洛（Miriam Schapiro）和芝加哥两人主管（1971—1973；1973—1975年由米里亚姆·夏皮洛一人主管）的女权主义艺术（及女性设计）课程项目。同期还有女性空间画廊（Womanspace Gallery）和由格雷琴·格利克斯曼（Gretchen Glicksman）、贝弗莉·奥尼尔（Beverly O' Neill）、旺达·怀斯考特（Wanda Westcoast）和朱迪·芝加哥等人主管的妇女馆。女性主义工作室（Feminist Studio Workshop, FSW）由芝加哥与设计师希拉·德·布雷特维尔（Sheila de Bretteville）、历史学者阿琳·雷文（Arlene Raven）于1973年共同创立，现在成为妇女馆的主要房客。女性空间俱乐部和其他画廊都已不复存在。FSW［现由布雷特维尔、雷文、历史学家露丝·艾思金（Ruth Iskin）、设计师海伦·罗斯（Helen Roth）、苏珊娜·拉齐（Suzanne Lacy）和作家蒂娜·梅茨格（Deena Metzger）共同经营］加上它的“扩展项目”（Extension Program）和联合活动，成为加州现在独有的女性艺术培训项目。一提到加州的女权主义艺术就必须考虑妇女馆。考虑到本文的行文目的，我们

可将妇女馆的理论支持作为南加州女权主义艺术理论化的例证。

妇女馆的培训功能从某种程度上最终成为其创建者的一道难题：馆被定性，而并没有发展为芝加哥和其他人所期待的那样成为有建树的专业人士的见面平台。它并没有持续成为那些早期因为女性空间俱乐部而开始事业或和第一场馆相关的艺术家们的聚集中心。它的“文化激进主义”让早期敢于冒险的富裕的赞助者敬而远之，因而也使自身的运作总在赤字边缘。地点的选定也产生了其他问题：缺少资金决定了它必须选择远离其支持者的区域，但是它又只是处于市郊，保持着与行政区域的试探性关系。但若要谴责妇女馆中的女性不够英勇则是虚伪的，特别是从外部对她的尊重看，她都得到了最积极的回应。艺术界对资产阶级与白种人的选择分离性远远超过妇女馆，而它对所有女性社群的论述，为控诉实践中的排他性和偏狭性敞开了大门。

虽然面临重重困难，妇女馆凭借持续进行的项目和文化活动所得的赞助仍然在南加州女性艺术圈中占有重要地位——当然尽管也有对此不感兴趣的女性艺术家和一些向艺术界外部寻求支持的独立女权主义艺术家。[3]

妇女馆对女权主义的独特构想以文化女权主义为特征，通过文化民族主义类推而来。文化民族主义认为压迫最首要的来源是种族或民族，而文化女权主义则认为是性别。[在此其被像舒拉密丝·费尔斯通（Shulamith Firestone）或凯特·米利特（Kate Millett）这样的作家定位为“激进女权主义”。] 当然，艺术是一种存在于意识形态领域的文化现象，但是就“文化女权主义”这一术语的价值总的来说，妇女馆有着文化导向运动的观点，其强调物质文化、私人生活（或许工作）中的分离主义和自发的改变，而不是一个活跃的大众教育和寻求政治权利的项目。也就是说，这些活动强调的是可替代机构的发展，而并非争取现有机构的控制权的斗争。

妇女馆的理论支持从某种程度上可追溯至夏皮洛和芝加哥的构想，尽管有些这样的理论是必需的。虽然她们很早就在女性需要在现存体制的内部还是外部进行抗争的问题上产生了分歧——但是二者近期都回归到了更私人化的关注中（夏皮洛在索合区，而芝加哥在洛杉矶），她们的思考是开创性的。在确认她们与其他女性团结一致和她们自己的压抑的前提下，并不能否认她们的抽象绘画风格，她们在自己作品中描述的一种女性特征的符号学——因其被完美掩藏于作品中而得以在男性主导的艺术界通行。作为领袖和理论家，她们将此描述总结为





现在人尽皆知的确定性的女性意象宣言，成为多数女性艺术作品中（不管有意无意）经常牵涉的主旨。所有女性艺术家纳入其中，引起了很多人的兴趣但同样也有反对之音存在（尤其是在纽约）。六年之后仍然有许多纽约女性［包括琳达·诺克林（Linda Nochlin）和辛迪·尼姆塞尔（Cindy Nemser）］对此持消极态度。

女权运动在挑战艺术世界中男性普遍掌控的神话起到重要作用，但是可预测的是艺术界也没有认同任何由此所提出的艺术重构——当然也不会认同从女性视角出发而来的定义。纽约和南加州的女性展开了意识形态控制权的争夺，而这仅对艺术创作产生小部分影响——但很多年轻女性对芝加哥和夏皮洛的构想是绝对服从的。尽管缺乏广泛认可，性别决定论[4]的一些观点却成为妇女馆普遍采用的女权主义艺术观念的基础。

人们可能会期待一种将性别作为基本要素的分析，如果它不是对应于整体的生存状况而言，那也起码应该是对应于宗族社会、对应于分离主义定位探索，而正如我之前所说，妇女馆中的女性已经开始倾向于去做这样一种分析。但是从异性恋到艺术展现的状况而言，对于在何种程度上介入主流文化机制的问题，人们似乎仍然有许多异议。在妇女馆中的活动显示出女权主义教育将成就社会转变。[5]其旨在让女性更直接地意识并表达自我需求，同时去利用自己和集体的力量；使女性的日常生活和所关注的事物变得有效，摆脱男性的干预，并帮助她们进入艺术界。

这一路径防止了个人或机构在连续的性别歧视斗争中的能量消耗，同时使很多女性可以制作与展示艺术作品，也让女权主义议题持续保持旺盛的精力而又不断提供积极的批判性的支持。这样的力量现在正是宝贵的：尽管女性解放运动已经度过了第一波斗争期，在美国各方面的强烈保守趋势压力下，却发现自我制定长期计划的能力已经严重受损，妇女馆中的女性得益于集体的维持。其中的一个惨痛的经验教训便是，她们高度保护性的策略倾向于扼杀种种从内在于行动的矛盾中衍生出的挑战，就好像为了挑起论争，一小群文化工作者就可以改变世界。这一状况也吸引了一些女性艺术家，她们的作品可能在当时过于关注自我的私人目的，而未能满足作品在明确性和技术改进方面的诉求。

妇女馆对艺术界的看法就像我们如何看待整个社会一样，在这些运动中显示出了普遍的二元性：言说超越了项目和实践，前者有着激进分离主义和社群主义倾向，而后者却变为改良主义——虽然这可能是被当作策略与手段间的不同。我认为这些问题等同于理论：追求在艺术界的成功很难兼容激进的批判性。考虑到成功的现有条件，成功的女性艺术家可能需要像许多男性艺术家明星一样剥削他人和自私自利。就在被其敌人宣称已经过时之时，女性艺术运动在艺术界中已经被机构化；由此便产生了“女权主义艺术家”中的新兴精英。更进一步说，这样的做法容易被误解为以“女性艺术”之名认可在压迫女性的条件下（或在大工业化生产时代之前的生产关系之下）进行传统手工艺的生产。更有甚者，认可源自这些条件下的自我

可能最终将服务于专制结构这种不切实际的想法。当然在以经济基础为支撑的系统中，通过一些对人们态度和行为的调整就可以实现社会结构变化这样的说法是高度可疑的。这里的议题为意识是否主导或跟随社会经济的变化——此为经典争论。"所有女性共同体"的理念将性别歧视视为超阶级性的，它似乎在中产阶级而不是工人阶级的女性间更为流行，而工人阶级的女性在对问题的处理上，则定义了一种完全不同的优先顺序。

这里指出的批判说明了艺术界需要更加关注女权主义理论。"女权主义批评"通常被视为边缘活动，对从事者来说有失尊严。其中部分原因是女权主义批判者的四面楚歌和严重缺乏，还有部分原因是对于艺术的意义进行建构的这种行为所引起的公愤（其核心问题是女权主义艺术为何），批评者似乎不愿意建立理论。[6] 大多数人都致力于注解，而其他艺术界女性倾向于拒绝所有女权主义有关艺术作为胁迫的、被价值观评判的和排他性的。

目前，令人兴奋的具有远见性的女权主义观点在五六年后似乎有些退让。作为不被集体观念所标注的个体，各类艺术家希望自由地运用在女权主义框架之下被合法化的主题和材料进行创作。在此首要的任务不是分配赞扬或谴责，而是考虑为什么有些艺术家对女权运动的拥护或默许最终却变成了否认或拒绝。个体被卷入并不是其创造的现实状况中。对于未参与 60 年代晚期女权运动复苏活动，或只是寻求职业发展而并不对探索社会结构或方式感兴趣的女性艺术家而言这尤其属实。艺术界中女权主义风行时期的吸引力早已所剩无几。[7]

女性艺术家面对的不仅仅是阻碍了批判意识的文化保守主义。她们也需要面对艺术界新涌现的对左派的批判进行斗争。女权运动被视为一种"政治"，在艺术界极端化的操作定义中，你要么有政治，要么什么都没有（后者代表了"个人主义"或自由主义，艺术界经常把它视为人道主义）。非自由主义的政治观点只能在其被当作个人风格的怪异模式时才被允许。对应于这一重要协议的适应性的行为（behavior）产生了一系列的否定，这些否定是针对艺术团体对自我活动（日常生活的，具有阶级性的）实际约束的意义；而除了作为某种象征性的姿态，"行为"对艺术家创作的影响已经逐渐消失。

在这一环境下，自称女权主义者的个人同时就是在宣称自己正在创作女权主义作品的做法，实际上冒着被看作以"政治艺术"为一种工具或一种侵入手段的风险。有些作品符合女权主义的女性艺术家用否定其社会意义的方式使敏感议题变得暧昧模糊。其他的则羞怯地承认自己是女权主义者，甚至公然做着倒退的反女性主义作品，这样的艺术家总是不加评判地将男性对于女性的物化（objectification，通常是性的）进行复制。不少艺术家都采用女权主义来净化任何激进意图。这样的女权主义被单纯地定义为向新材料和特定意象的推进，同时允许更多女性进入艺术界。其并不涉及有关社会的全面批判。我从妇女馆中的几位学生中得到这一认知，

对于社会问题的文化解决方案正如黑人资本主义所证实的那样，易于陷入随波逐流的仿效主义。“文化”常常与政治对立，激进女权主义者将其视为一场男性博弈。但是在妇女馆，也存在着对女权主义意涵持更宽广视野的女性。

现在有一些住在不同地方的女性艺术家，她们已经熟练掌握了女权主义知识，其中一部分人是将女权主义理解为一种社会政治批判之后才开始艺术创作的。她们也才有可能阅读并且追随经典的女权主义写作。她们的激进分子的立场透露出她们艺术作品的内容。

新的理论需要新的行动，将之前潜在的可能性显现出来。因此一些在加州“更为年轻”的艺术家正在创作一些旨在传达女权主义主题的作品，而她们所选择的创作形式是次要的。现在让我们转向其中四位艺术家的某些作品，其中两位与妇女馆相关。

当女性艺术运动开始之时，女权主义作品的一个重要的命题用波伏娃的术语来说即为将自我明确认知为“他者”（Other）。更进一步来看，女权主义艺术作品将自我断定为（反叛的）他者的实践；这是一种游击战的活动方式。过往的艺术家与评论家互相附和的文本使传统媒介如绘画与雕塑难以沟通新的内容。而反叛的作品自身就可以提供文本。有时它是如此明确，因而不可从其复合的语言中区分出艺术家和评论家二者的劳动。有时它依赖于这些既有内容正式的或文本化的重新定义。

一些早期的西部海岸区作品运用了具有浓重压迫女性象征意味的图像。“行为”（Performance）——一种活动的创生，经常涉及对于空间的重新定义——在这里成为一种重要的创作模式。这样的作品表现了强加于女性之上的成见，成见控制了女性并激起了女性极度消极的内部回应。这一策略含有强烈表现主义元素。早期的行为作品，如在夫勒斯诺市、加州艺术学院和女性之屋（Womanhouse）[8]展开的那些都是依靠偶发艺术的特殊氛围，同时这些创作都带有看似贫困艺术的气质，关注“私人生活”并试图激起观者自发的回应。在对女性操持家务之时在“强制性劳动”中所花费的精力进行重新定位时，愤怒的情绪得到了积极的应用。从对被动、从属及抑郁角色的模仿和夸张中——以具有限制性的或典型的衣物，如围裙，以及生理上的负荷为代表——行为者暗示了她们控制全局。

此类作品在之前专注于“原始”仪式的理念，作为一种对人类普遍精神形态的松散召唤，这样的理念在艺术界已被应用多年。女权主义行为断言女性经验的共通性中，有着共同的压抑与回应。这种对于集体推进计划但是同时又要避免哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg）所嘲笑的“有某种意志的内容”[9]（从理性出发，有计划性的内容）的迫切需要，或许可以解释女权主义伪仪式性的艺术。但是这种反理性主义的创作途径，也是“她愿意 / 她拒绝”（will-she/nil-she）之相关理念在绘画与雕塑中的女性形象：一种被扼杀的文化内容将从编码的梦境隐喻中爆发而出。我将女权主义行为看作抽象表现主义（劳申伯格而非格林伯格）在其他途径

上的延续。与偶发艺术（回溯至未来主义、达达主义和超现实主义的创作行为）相似的是，它们代表了日常生活中的各种素材回归为一种抽象艺术，它将“私人神话”发展至难以辨认的模糊的和愈发形式主义的一系列召唤人性本质的策略。

女权主义行为有时暗示了某种共通的但却被压抑的内部现实，其先于宗族文明并一直持续，因此可成为变革的积极推动力。但是这样的推断更多地是由纽约同女权主义艺术项目相关的女性艺术家，如玛丽·贝丝·艾迪森（Mary Beth Edelson）、芝加哥、夏皮洛以及其他众多女性艺术家（尽管不是所有）进行的字面定义，它是实用主义的而非神秘主义的。她们对于心灵习性的解释趋向于将其定位于社会状况中而非普遍心理结构之中。但这种解释偏向于社会学而非形而上的做法并不明确，同时“女性意象”的创作主题及其行为的等同物，也适用于这种围绕于原初意象的不明确性——这种不明确性超越了本质主义（essentialist，强调本质先于存在），而挑战并对抗了策略性地维持自身的创作中所采用的互动论（interactionist）观点。

早期的行为依靠观众对符号与意义之间的相似之处而被领悟，也依靠容易被人理解的更为神秘的个人图解可以得到更好的解释。因此可以说它们暗示而非定义了一种内容。《洗礼》（*Ablutions*）（1972）成为典范，这是由芝加哥、苏珊娜·拉齐、桑德拉·奥格尔（Sandra Orgel）和阿维娃·拉玛尼（Aviva Rahmani）共同行为的工作室产物。肾脏、“血”浴、一千只鸡蛋浴、湿土浴，成码的绳子和锁链、木乃伊包裹材料——同时播放着女性不停诉说其被强奸的录音——都勾勒出了女性存在主义状况的普遍领域。

这种作品的即时性部分依赖于探索发现、觉悟的集体提升以及自我释放—驱魔（exorcism）。由于女权主义议题博得了广泛的关注，女权主义行为不再采用其原始的策略。它变得更慎重，同时也因为它的行为被逐渐接受，时代的风气已经倾向于清静无为。它所关注的领域——大致上是意识本身——现在成为既定的一些主题，并且相比于平行的衍生创造，图示本身更多被限制与缩减。现在对血液、器官、包裹人形在作品中的使用相当保守。具有指向性的言论作为一种培养共性的工具（在《洗礼》中已经呈现）而变得更为重要。人们从抱怨中开始寻找解释。南加州的女权主义行为现在更多地指向独立的心理精神主题，如卖淫或强奸。在作品中理性主义的成分有所增加，这使作品少了仪式性而更具类比性。

与此同时，其他并不附属于项目的、对理性主义艺术史传统持有谨慎态度的艺术家作品变得更具有戏剧性。例如埃莉诺·安廷（Eleanor Antin）的微型失重史诗般的孔洞（有意识的嘲讽）作品《雕刻：一件传统雕塑》（*Carving: A Traditional Sculpture*）——同时也参照了极简主义的网格样式——发展出了一出情绪化的、嘲讽历史的行为剧目，影射了历史书写原则。南加州艺术家邦妮·史瑞克（Bonnie Sherk）在70年代早期的行为是在非人性化的城市公共空间进行单纯的游击战行动（如在高速公路的中间线上，摆放布置好的桌椅，穿着正装独自吃饭），现在她正在



进行全面的社群项目——旧金山的“农场”（The Farm）。而与其相反，早期的令人尊敬的行为艺术家芭芭拉·史密斯（Barbara Smith）现在则远离了当年精心制作的符号主义仪式，将关注点转到社会心理层面的创作上。事物朝着中间立场发展。一些男性艺术家如保罗·麦卡锡（Paul McCarthy）仍然继续着女权主义行为也使用的表现主义歇斯底里的创作方式，这点在生活剧团（Living Theater）或卡萝莉·席尼曼（Carolee Schneeman）60年代中期的行为中得到最明显的呈现，如《肉之悦》（*Meat Joy*）或拉尔夫·奥尔特加（Ralph Ortega）向鸡施暴的作品。

有些经历了女权主义项目的女性，从70年代早期就开始进行行为表演。她们的作品从最初的具有表现性变化为在社会空间中的意识描述。在这一传统下，我这里讨论的两位女性艺术家的作品对压抑的手段和解放的工具都有着相当的关注。

苏珊娜·拉齐同朱迪·芝加哥在夫勒斯诺工作之时决定要做艺术家，并参与了加州艺术学院的课程。她的作品也有她所师从的阿伦·卡普罗（Allan Kaprow）的影子，卡普罗是偶发艺术的创始人之一。拉齐成为女权馆的女权主义工作室的教员之一。她的行为描述起来过于复杂，下面我所引用的是她作品的一小部分。她的作品以对动物器官隐喻式的利用为特征［正如《洗礼》（*Ablutions*）］。在有关她关于分娩和生育的作品《羊肉构建》（*Lamb Construction*）中，动物躯体客观地对应（女性）人类心智。在《地图》（*Maps*）（1971）和其他行为中她和众人试图将动物器官组装回去——这是某种伪理性主义的强迫作为。长绳，有时绑在观众和她自己或是器官之间，隐喻式地“实现了”一个共同体假定的呈现和潜在的圈套。

拉齐用隐喻表达异议。她的作品与其他人的不同，例如维也纳艺术家赫尔曼·尼奇（Hermann Nitsch）的那种爆发性放荡，而存在一种认知的可交流的一面。很明显，她对言说的关注是根深蒂固的。在用异议定义事物上，她用概念上的“躯体”来做替换。这或许预示着自我（对抗身体）或内里、隐藏的自我（对抗公共身份）或女性（对抗男性）自我或甚至有关自我定义的文化冲突（对抗私人的、未受侵犯的领域）。运用动物躯体作为这些实存的类比之物，她将观念转化为具体。拉齐或许用它们作为自我身体的替代，将隐喻置入到将“女性”替换为“妓女”的压迫性语言中——这也表示了卖淫与色情主要的物化现象。

拉齐掩盖了“他者”的概念。如果只有男性定义主体性，那么女性从未有过它；因此如果只有男性是完整的人类，那么女性就是野兽。正如夏皮洛那样，拉齐认同了野兽[10]，但是同样认同了人类的兽性，她塑造躯体、控制野兽、杀戮并吃掉它们（她仍是个食肉者）。在最近的一个行为中，她扮演了兰肯斯坦博士——拼凑

人类身体制造怪物的科学人，也扮演了他创造的怪物本身。她塑造了自己原本是吸血鬼婴儿的神话，在加州沃斯科长大，但她的尖牙受损。对她来说，劈开、撕裂和消耗并不指涉人类的暴力驱动（但对尼奇来说是），而指向精神变化。她对兽 / 人的转换和灵魂转生感兴趣。这是她最后的反抗：她对隐喻看似理性的应用是对肃静而奇异的神秘主义的一种补充。

拉齐对身体和内脏有着由医学而来的兴趣。她肢解的医学方法使她的作品有种脱离了权威的氛围，即刻产生了令人恐惧的幽默感，这又与她乐此不疲地呈现兽性相对。她的一些近期作品运用了更直接的照片，全在于这种材质的晶莹剔透。[11]《三个爱情故事》（*Three Love Stories*）是由基于躯体隐喻的精炼叙述所构成。一颗装在瓶子中的心脏被置于白色床单上，伤感的故事陪伴着它。《她得到了一对好肺》（*She's got a good set of lungs*）（也就是胸）中拉齐试图吹爆一对牛肺。拉齐开发了自己棱角分明的身体。在一个明信片系列中，她裸身坐在厨房的桌子之后吃着卡片上指定的鸡肉，同时展示她身体相应的部位——她是消费者也被消费。在《坠落》（*Falling*）中，印着她自己降落或跳跃的黑白照片，它们在不同的方位被撕开，而露出下面的彩色器官照片。内部的重现同时展示了比外部更大的"现实"（彩色的，特写的）和更小的"现实"（切断的，非人性的，瓶装的）。

拉齐作品的歌剧式的理念由于需要几个层面的文本和主导的隐喻而被劳蕾尔·克里克（Laurel Klick）所共享，她在夫勒斯诺市的项目中跟随现也任教于妇女馆的横井丽塔（Rita Yokoi）学习。在 1972 年夫勒斯诺市的行为《自杀》（*Suicide*）中，她表演了自杀的过程，红色油漆飞溅了她赤裸的全身。两名"匿名男性"（由两名女性扮演）帮她完成自杀的过程，其余两个人哀悼她的同时将她埋葬在透明的塑料之中。男人围成圆圈唱诵着对于自杀的惯例式回应："她怎么能这样对待她的妈妈？"在这里，社会语言已经僵化至极，以无情的权威否定所有个人动机。像在陀思妥耶夫斯基（Dostoyevsky）的《白痴》（*Idiot*）中无用的伊波利特（Ippolit），人为了防止无名力量的终极控制可能会泯灭自我；自由选择——精神生存——优先于实在的身体生存。但在《自杀》中透露的个人决定是被迫的选择这一观点，则具有嘲讽意味。

《有意识—无意识》（*Consciousness-Unconsciousness*，1974），一场妇女馆中精心策划的行为也探索了这些对立面。克里克拒绝了一位女性友人提供的诱人之物，而身后的投影上播放着克里克前几周奇特的菜单。录像上演了叙述纪念册式的陈词滥调："对一个好孩子来说""对一个大嘴来说"。克里克让人们躺在床上，盖上黑色床单，然后唤起他们。两声道的录像重复着恐怖戏剧，一个是基于字典的，还有一个是表意性的：其以客观的语言表现出了"有机的"言说。在她朋友吃东西的时候，克里克告诉观众一个秘密。道具清空后，克里克独自一人吃着一袋薯片，告诉观众"我不完美"。她似乎着迷于不受制于外部事物和条件的绝对事物：为什么别

在可以直接实现为摄影，那么它当然也可以实现在其他媒介上。





有关社会弃儿的艺术是一个复杂的问题。对于中产阶级女权主义者来说，对妓女和脱衣舞女郎的主要兴趣源于她们本身没有任何主观性和自决性，尤其是就她们自己的身体而言。我们可以欣赏或羡慕放弃安全的境遇而进入世界的“对立面”的艺术家，她却不需要听从任何人而确信生活是舒适的，或因憎恨舒适生活而感到愧疚。但是这里有着将现实转换为自我心理压抑的观光式的等价物的危险——对艺术家而言，则是转换为职业生涯的原有材料。有些女性的作品就靠下层女性这样的（尤其是性）牺牲而谋生，正如甚至有更多男性的作品也靠这样的点子谋生。如此的做法试图将经济的因果关系替代为心理的，混淆了问题所在。

我刚才暗示了妓女主题对女性艺术家的吸引力是具有消极意义的。但是不止如此——如有关“一无所有”的女性设定，她只有自己的身体可以抵押，这让她成为女主角，她的生活变为一场冒险。这种基调很容易成为对个人主义叛逃者的浪漫理解，至少受害人——女主角仍在苦乐参半的自决中抗争：如戈达尔《随心所欲》（*Vivre sa vie*）中的娜娜和克里克行为中的无名自杀者。因无坚不摧的爱，她展示出了比她的“约翰”更为强大的力量，约翰只能屈服于激情，同时通过支付她费用而听任于此。或者，少些浪漫色彩地说：妓女只是一个理性主义者，只是想着钱与性的交易。

几年前苏珊娜·拉齐着手创作一件有关妓女的作品，她调查了她的生活是“如何与她们融合”。这件作品仍在进行中，到目前为止其内容是对于妓女社会世界的再现。拉齐接触了她们中的一些人，与她们相遇的人碰面，学习她们的语言（其中卖淫本身被称为“游戏”或“开快车”）。在行动中，她观察而不是分享。她展出的草图是标注了地点和活动的地图，由此进行了非道德也非经济的分析。原本（meta）状态的缺失避免了傲慢，但是其遮蔽了这些女性的生活现实是基于服务于阶级剥削条件下的事实，同时也忽略了在应召女郎和站街妓女之间的阶级和种族区分。

在拉齐的作品计划中，她向旧金山卖淫联盟[12] COYOTE（Call Off Your Old, Tired Ethics：放弃你老旧的、让人疲倦的伦理）组织的创始人玛格·圣詹姆斯（Margo St. James）进行咨询。当然，旧金山城市风格的定义有着如别处一样的对“离经叛道”[13]的高度容忍，这点不像洛杉矶，它是一个工会的城镇。正

如圣詹姆斯和其同伴认为的，妓女实际上是赤裸的妻子，掀开了浪漫爱情之下婚姻其实是性爱租赁的面纱。在他们看来，妓女是一个小资产阶级商人，她在资本主义制度下因让性关系本质透明而受到迫害。她是妻子（受害者）和其反面（商人）的双重原型。

艾琳·格里芬（Eileen Griffin）的作品从圣地亚哥地区而来，但与湾区具有较强的联系，这也给她带来了和 COYOTE 紧密接触的机会。在过去的几年中，格里芬做了有关性和性别的纪录片。她的自我定位似乎是“反文化”（counterculture）的，而她也曾参与女性的另类团体，与此同时她又以艺术界为导向。格里芬掌握着最时新的材料：旧金山的 COYOTE 妓女舞会、圣地亚哥按摩店的卖淫活动、变性手术。在后两个素材上，她把复杂的采访进行拼接处理。有关按摩店的录像《坐在一大笔财富上》（*Sittin' on a Fortune*, 1974，以下简称《财富》——译者注）展示了客户、“女孩”、市政官员和性治疗师。格里芬问男人觉得女人如何，问女人觉得男人如何；究竟是什么让他们从事这份工作；其经济学意义；他们感觉如何及他们计划要坚持多久。一位口齿伶俐、美丽的女按摩师狡猾地谈论人生哲学，概括女性的消费习惯和她们的男人。接受采访的年轻女性对事情不是非常清楚。男人，大多是年轻的水手，对此的态度是可以预想到的傲慢和辱骂，充满了陈词滥调。一位女性性治疗师是愚蠢的。一位女按摩师对着摄像机为一名男性友人自慰，在他高潮的时候，格里芬询问他关于经济剥削的态度：他挣扎着回复这是为子孙后代着想。

在《糖和香料》（*Sugar and Spice*, 1975）中，格里芬赋予观众大量的时间，让他/她感受自我认知是多么强烈地受到性别的影响。小组疗程及个别变性者解释他们现在是谁及以前一直是谁。治疗专家进行了归纳。类似于在《财富》中，特写一些物品在其他物品上加热。我尤其记得一些男性出身的卖淫者、一位建筑师在医生的建议下“男扮女装”了一年和一个粗胖的曾经是女人的男人。问及如果被客户殴打会怎么办时，其中一位自称是“剃刀女王”的妓女——毕竟，她说，光是她的脸就花了 2000 美元。建筑师温柔地解释着对他来说一直在男人的身体中生活着一个女人是多么痛苦。他身体前身身为女人对于他期待从妻子处获取什么的态度相当强硬：晚餐放在桌子上并且不许回嘴；他说，她不会理解他前身其实是女性。

通过格里芬掌控资料的方式，我们获得了大量信息和一种性作为景观的强烈感觉——令人吃惊的一系列建立于身体机能之上的经济的、文化的和个人的律令。在《财富》之中，格里芬暗示了对于剥削卖淫者的批判。显然有的女性真的很年轻，对身份问题感到迷茫。我们得知在她们身边的男友是如何挥霍她们赚取的可观收益。老板以及所有人，都是自私且残酷的。格里芬引述埃玛·戈德曼（Emma Goldman）对于涉及拐卖妇女与其经济基础的论述。但是，这些要素都并不显著，淹没在巧舌如簧的言辞或一些女性的昂扬斗志中。“现象学”数据提供了模糊的情况解析；格里芬因此在文化人类学及自然主义中寻求庇护。在格里芬的作品中，原

始可怕的电视采访有着怪异长久的吸引力。她是华丽的：她以前曾做过烟花表演（用欢快暗示的方式碰撞自由女神像的飞机）并创作过一个女人当众摆放和梳理阴毛的短片。她为了《财富》而学习按摩，并在装饰成一间按摩院的画廊中展出她的录像（在此她提供性质不明的私人按摩）。

旧金山的艺术家林恩·赫什曼（Lynn Hershman）已经围绕剥削、妓女和“边缘”女性生活进行了多年的创作。在70年代初期，她展示自己脸部的蜡模，对其进行了恋物般的处理，有时将它们展示在铺有白色床单的床上并用《睡眠》（*Sleep*）这样的题目命名。床上的幻影是一个经常出现在她作品中的形象，但她现在以轻微的表现主义形式为我们展现了被剥削的、梦游的女性。虽然她创作的中介仍然是她自己，作品的含义却从“自画像”发展为“他者”的肖像。1974年她在纽约的切尔西酒店（波西米亚堡垒）租了一个小套间，做广告邀请客人。我和我的朋友们在凌晨3点被一个身着睡衣的女人亲切接见，她介绍说自己叫杰罗尔·克劳斯（Jerrol Kraus）。她带我们转了转，指着床上的女性假人解释说，她是林恩的朋友，并且讲述了她在旧金山的生活。[14]很多化妆品和华而不实的衣物堆放在周围。是我们擅自闯入了用自己身体谋取钱财的女性的生活吗？赫什曼有类似的房间，但没有“策展人”；一套在广场酒店（Plaza Hotel，高端/资产阶级的），一套在基督教女青年会客栈（工人阶级的）。她的代理画廊提供参观这两个地点的观光巴士。

赫什曼在1975年开始着手创立“罗伯塔·布雷特摩尔”（Roberta Breitmore）这一身份，她用其指代“异化和孤独的人物”。她认为这是一种演变，称罗伯塔为“炼金术的影像”，虽然这种说法被夸大了（她的投入不是完全的，但比拉齐更多）。赫什曼让“布雷特摩尔”在一些城市中活动，同时刊登她寻找室友和约会的广告。她曾写道：“罗伯塔被录音带、电影和照片记录。她的生活进展以三种视角被记录下来，它们分别是：作为一个精神分析学家、一个记者和她自己。当罗伯塔足够‘真实’的时候，她可能会自杀。”[15]

为了在加州大学、圣地亚哥进行一次展览，赫什曼住进市中心的一家酒店，远离有很多画廊的社区，在那里她展出了“罗伯塔”的记录；盗用自己与她的“联络人”的照片，将这变成一场精神诊断、一种生活。她展出了自己化装为布雷特摩尔的全息摄影图像和她标有化妆用品名称的脸部照片，但与可见物、展示物或制作过程相比，这个有趣的作品本身似乎更值得关注。赫什曼对她处在拟声的话语和碎片化的形式主义之间的作品在修辞上很简约。她称她的作品为“雕塑”，同时也提到绘画、戏剧，她还声称要接近“隐含在我们宇宙的每一个粒子中的动能”[16]。她紧紧地围绕艺术界的言论［同克里斯托（Christo）共事给了她一种对于宏伟的触感］。布雷特摩尔的案例提供了观看发生在社会秩序缝隙间的身份视角，但我宁愿看到它被不那么煽情的外部装饰所包围。不过，我很欣赏赫什曼无论是在扮演布雷特摩尔还是在扮演价值中立的社会学家时，那无言的沉默所透露出来的机智。

正如我先前所说，我看到这些艺术家的作品对现实主义策略产生越来越大的兴趣。但艺术界与现实主义并不和谐相容，尤其是没有颜料或固体物质作为载体的时候。艺术已普遍被视为一种隐喻（通过对关键要素的置换来描述内容）或元语言（以风格——即形式——作为作品的对象）。艺术界趋于将现实主义的转喻策略（选择行为本身，或呈现特征偏离为展示其环境）转换为隐喻或元语言。简单呈现的行为被用来反映艺术家自身。[17]（我们见证了为摄影而提出的主张转换，再吸收令摄影最终成为高级艺术。）作品越接近不符合艺术状态的“纪录片”或“社会学”，就越有经历这种转换的可能性。

赫什曼和拉齐（在她卖淫的作品中）在处理上述问题时都以“变形”开始，尤其是从她们自己开始，变为其他的社会人。也就是说，她们成为她们自己的比喻主体。她们的展示强调风格，拉齐的展示是接近实质内容的一种途径，而赫什曼却更多运用了艺术界的方式。赫什曼在旧金山工作，那里没有女性艺术家群体坚决主张她的作品中与风格化相对的具有实质内容的那种充分有效性，因此她的作品内容只对此声称形式拥有主权。克里克和（在较小程度上）格里芬在作品中将现实主义元素同隐喻相结合。即使在“秘密系列”的作品中，克里克将秘密作为象征和分享的过程范式。《财富》在艺术界的展示中，格里芬把画廊当作一个按摩院，同时将自己作为一个按摩师，《糖和香料》当然与风格、符号系统等等有关；格里芬对作品主张通常都很隐晦。

拉齐、格里芬和赫什曼的作品主张不是分析式的而是“经验”创造的“现象学式的”。作品内部关于评论的元级缺失（直接定位于材料）将作品发展为对令人兴奋的经历的利用，正如精神上的色情片那样（正如摄影迎合了偷窥癖），艺术家想将巨大的压力置于对素材井井有条的控制中，但他们的这种诉求并不能解决问题。而克里克是这四位艺术家中唯一一贯坚持直接批判的。

这种对有意识选择的强调对于署名权是必要的，也是艺术界专业化的标志。而行为本身更是需要与治疗的觉醒行动有所分化，同时与“社会科学”也要有所区别——两者都是“非艺术”。虽然这样的作品涉及客观事实和心理戏剧，但是艺术家们对于投射自我而与自我分离同时又保持“署名”的态度相当谨慎。例如埃莉诺·安廷，她坚持认为所有有关自我的认定中存在的虚构部分，拒绝承认半诙谐半幽默的“自我”（她的术语）是“真实”的她或甚至是她自己的幻想这样的自我暗示。她为了宣称他们为“艺术”而否认他们是“生命”。拉齐和赫什曼在现实和假想的自我之间进行了根本的分离，而在她们沉浸的部分都未与其他人在性上相关。[18] 相反，格里芬却避免表面上过于“分析化”（科学化）。

这些认定和否认的网络为神秘化留有余地，它们都是相互妥协的并且是隐蔽的。应该强调的是，最明显的修辞困难发生在向下穿越阶级边界的作品中。

其他的问题也许没有答案。有些人不得不利用剥削，而另一些人则要利用观

众。因为进入到非特权阶级“风流社会”的人们会更容易发现，不管流言暗示了什么，每一个社会领域都有它的精神约束。例如，妓女的生活比有些人声称的要不自由得多并且她们确实需要从身体上进行剧烈的自我异化。格里芬特别清楚，虽然卖淫使女性成为罪犯（通常只是她，而非她的顾客），但是总是会有周围人的参与，最常见的是男性，他们控制了妓女关于自己的选择。（异化概括了系统内所有的“正常”关系特征，这是一个粗鲁的观点，而COYOTE可能会毫不犹豫地使用它，艺术家有时也会。）在此语境下，与这些艺术家互动的人对他们自己的形象如何在艺术界被接纳的理解究竟达到何种程度是值得一问的。赫什曼作品中的人甚至不知道自己会被作为影像呈现。社会学家和人类学家——通常还有摄影师——在他们追踪时经常普遍被鄙视，而这并不是没有原因的。像克里克这样不把他人放入自己作品中的艺术家可以避免这个问题，拉齐在近期关于老妇人的作品中，也在同这个问题进行斗争（其中有四个小时都花在了化妆上），这是让一些老妇人为自己发言的行为作品。



74

我的第二个问题是关于这些艺术家和艺术界存在何种可能的关系——他们希望达成何种关系。我想，可能现在还没有答案，因为目前没有其他观众。[19] 拉齐的作品和（从一个较小的程度上而言）克里克的作品，让我想问：隐喻转换的纯粹力量是否会让观众产生作品之外有关身份问题的建设性思考？我怀疑作品能帮助人们做出改变的绝对能力，正如我或许过分对女权主义是什么进行了强调。

我怀疑我们是否能很快解决野心家剥削的问题，或矫正艺术家必须经历曲折以此防止他们的作品含义被他们所面对的公众颠倒。集体署名似乎可行，这样可以避开艺术界设置的某些有关自我个体的陷阱（有趣的是，一些一起工作的女性主义工作室的新近毕业生批评教师艺术家未能这样做）。

无论如何，我讨论的所有女性和许多其他人一样，继续进行着重要作品的创作。其重要性通常在于其对于70年代女权主义核心坚持的活化作用——社会在各个操作层面上都带有压迫力量以及“公共”和“私人”、“外”和“内”的相互依存不是虚幻的而是真实的。

注释

［1］实际上试图定义什么是“女权主义艺术”需要深入探讨，这点对于此文而言可能过于复杂，我希望本文可以为女权主义艺术理论的形成提供一些参照。

［2］1970年乔伊斯·库兹劳特、希拉·德·布雷特维尔和其他女性共同创办了女性艺术家洛杉矶委员会，

推动女性艺术作品在美术馆的展出，同时促成女性在美术馆中开展全面工作，那一年洛杉矶州立美术馆的“艺术与科学展”没有一件女性艺术家作品入选。在参与委员会的几百位女性中，很多都组成了有觉醒意识的团体，1972 年，其中的一些女性创办了女性空间俱乐部画廊。为了查找这些和其他确凿的信息，我参照记录了南加州女性艺术家运动编年史的《以我们之双手》（*By Our Own Hands*），此书由菲斯·维尔丁撰写，双 X 出版社（Double X）（圣莫尼卡，加州，美国）出版，在我即将完成这篇文章时该书面世，从中受益匪浅。如需了解更多关于双 X 出版社的信息，请参照注释[3]。

［3］她们同样也有相关组织，其中两个是由妇女馆开始的：双 X 和母亲艺术（Mother Art）。双 X 是在同位于第一妇女馆的格兰德维尤画廊的合作中成长起来的，其专注于支持和展示不同的女权主义观点。目前成员有安妮·巴纳斯（Anne Banas）、南希·布坎南（Nancy Buchanan）、梅里恩·埃斯特斯（Merion Estes）、康妮·詹金斯（Connie Jenkins）、卡萝·考夫曼（Carol Kaufman）、詹尼斯·莱斯特（Janice Lester）、贝斯·罗宾逊（Bes Robinson）、莎伦·肖（Sharon Shore）、辛西娅·厄普丘奇（Cynthia Upchurch）、菲斯·维尔丁和南希·尤德曼（Nancy Youdelman）。

母亲艺术更小型也更新。它由一些想要将自己定位为艺术家和母亲以及想向艺术界外发展的女性组成。她们近期在洛杉矶不同的自助洗衣店内做了《盥洗工作》（*Laundry Works*）系列，此举得到州政府授权。其成员是维因·坎贝尔－凯斯勒（Veiene Campbell-Keslar）、格洛丽亚·海杜克（Gloria Hajduk）、海伦·米伦·露比（Helen Miliion Ruby）、苏珊娜·西格尔（Suzanne Siegel）和劳拉·斯拉吉（Laura Silagi）。

［4］阿琳·雷文（Arlene Raven）似乎对女性意象理解的转换负有部分责任，这种转换从粗糙的生物学意义转变为精神生物学的，并且或许从绝对感知（艾瑞克森）转变为偶然事件。

［5］我同意女权主义教育有必要性的观点，但是对社会转变可以仅仅通过女权主义教育而完成，我表示怀疑，即使其能涵盖全美女性。

［6］在此建筑中，其中有露西·利帕德（Lucy Lippard）、阿琳·雷文和露丝·艾思金继续为女性艺术（女权主义不为必须）如何比男性艺术更杰出而提出了宝贵建议。

［7］女性艺术家和作家也许正在试图解决这些问题。有两份全新诞生的女权主义艺术学术期刊，由艺术家、历史学家、批评家和作家共同经营，分别是：《异端邪说：一份有关艺术、政治和蛹化阶段的女权主义出版物》（*Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics and Chrysalis*）、《女性文化杂志》（*a Magazine of Women's Culture*）。前者来自纽约，后者来自妇女馆，从命名上就宣称了二者的不同导向。如果可以分别又相互结合地去看看二者都促成了何种艺术作品，那会是很有意味的。

［8］女性之屋是加州艺术学院在 1972 年开设的女权主义艺术课程所包含的项目，将硕大的、废旧的和无人居住的房子改造成为一系列场景环境。

［9］参见《极端主义艺术：共同体批判》（*Extremist Art: Community Criticism*），《纽约传统》（*The Tradition of the New*），纽约，1961 年，第 46 页。

［10］夏皮洛说过她将野兽认定为她系列绘画中的 Ox，这一系列绘画是抽象的并且是类字母、类地貌的意象（身体＝符号）。参见阿琳·雷文一篇在《女性空间期刊》（*Womanspace Journal*）（1973 年，2—3 月刊，1/1）中有趣的文章，其中对以知觉为导向的女性艺术进行了研究。

［11］大部分拉齐的照片都由苏珊·莫卧儿（Susan Mogul）制作。

［12］圣詹姆斯，一位聪明而又头脑清晰的女性，已经在几位艺术家的作品中出过镜。例如，在由旧金山艺术家埃莉诺·科波拉（Eleanor Coppola）和林恩·赫什曼共同合作的作品中，她和她的蜡模同时在床上出现，约翰正来拜访。其他 COTOYE 成员在这件作品中以“监控器”的方式出现，《再：构成熟悉的场景》（*Re: Forming Familiar Environments*），它的构想为：进行一场以“最低限度改造”一所三层的房屋的一场游戏。

[13] 参见霍华德·贝克尔（Howard Becker）:《旧金山的文化和礼仪》（*Culture and Civility in San Francisco*），旧金山，1971 年。

[14] 据传闻杰罗尔·克劳斯后来因抱怨这个房间让她衣衫不整而退出。

[15]《乳房》（*La Mamelle*），No.5，1976 年。

[16] 加州大学圣地亚哥分校艺术画廊手册，1976 年 2 月。

[17] 正如我简略提及的阿尔比斯的作品。这很显然反映了艺术界对符合政治情绪声明的接纳，之前也已讨论过。

[18] 也不是玛莎·威尔逊（Martha Wilson）和贾姬·艾普（Jacki Apple），她们转而让“克劳迪娅”（Claudia）扮演应召女郎。

[19] 有关卖淫的作品还是有可能实现的，结合利用 COYOTE 所采用的其他策略将能绕开合法化的问题，至少去除违法的负担。

（韩馨逸　译）

1979 年 2 月刊

艺术与建筑 / 建筑与艺术

ART IN RELATION TO ARCHITECTURE/ARCHITECTURE IN RELATION TO ART

丹·格雷厄姆（Dan Graham）



导读

关键词：装置、包豪斯学院、客观性、极简艺术

丹·格雷厄姆（1942— ）：美国艺术家。丹·格雷厄姆是运用多种媒介进行创作的观念艺术先驱。他因使用玻璃和镜子创造出融合雕塑和建筑特性的作品而闻名。他的成就还涉及有关摇滚乐、电视、设计和艺术等主题的写作。

在其职业生涯早期，格雷厄姆管理着 1954 年由他在纽约创办的丹尼尔斯画廊。在那里他接触到了极简主义艺术家卡尔·安德烈（Carl André）、索尔·勒维特（Sol LeWitt）、唐纳德·贾德（Donald Judd）等人。他们使格雷厄姆不仅开始质疑艺术自身的问题，而且质疑其所嵌入的语境，即一个涵盖了经济学、符号学和建筑学的系统。这一时期他开始了观念艺术实验。他的画廊最终因陷入财政危机而倒闭，这也使他开始思考作为“画廊艺术”的经济和社会目的。波普艺术对大众文化和大众媒体的介入亦对格雷厄姆的实践产生了影响。

他的早期观念作品以杂志内页为媒介，在商业杂志中直接嵌入印刷文本，通过将便携的、传播广泛的大众媒体变成他的“展示空间”来挑战传统的画廊空间。20 世纪 70 年代，他的行为作品扩展到电影和视频领域。他的视频装置作品探讨了“扩展的现在”（extended present）这个概念，比如在格雷厄姆最著名的视频装置《现在延续着过去》（*Present Continuous Past*，1974）中，一台摄像机记录了一个人进入一间全是镜子的房间时的影像。八秒钟后，这段影像在同一个房间的电视屏幕上播放。

在《艺术与建筑》中，格雷厄姆既讨论了丹·弗拉文（Dan Flavin）和丹尼尔·布伦（Daniel Buren）的作品，也表达了他对包豪斯和现代主义建筑，以及密斯·凡德罗（Mies van der Rohe）、菲利普·约翰逊（Philip Johnson）、罗伯特·文丘里（Robert Venturi）的作品的关注。这些讨论仿佛暗示了他之后以玻璃和钢为材料的创作。然而，他对镜子、玻璃以及双向镜（一面透明、一面反射）的运用却让这些材料本身的物质性变得不确定，使观者在其所营造的环境中难以分辨真实与映像。

1960年代早期的美国波普艺术将周遭的媒体世界指认为一种框架，而60年代中期到晚期的极简艺术似乎把画廊的内部立方空间指认为作品最终的语境参照系。这种参照仅仅是组合式的；这种艺术的形式结构并不采取内在组合式的解读，而是体现出与画廊内部建筑结构的关系。作品等同于建筑载体本身的说法则有着字面化倾向。建筑载体和其中容纳的作品都被有意视为非错觉的、中性的和客观真实的——即仅仅被视为物质。画廊逐渐成为艺术的一部分。一位艺术家在这个时期的作品（虽然他后来的作品并不都如此）正是在检验画廊内部的特殊功能性建筑元素如何既规定了意义，又决定了对其建筑架构内的艺术的特殊解读：丹·弗拉文（Dan Flavin）的荧光灯装置。

灯光——甚至灯具——在画廊的建筑实体里通常不受重视，或者仅仅被视为功能性的或辅助性的内部装饰。由于画廊空间被故意做得中性，而灯光在跟白墙一样制造了这种中性的同时，被用来加强和吸引对墙上或地上的艺术作品的注意力：它一直不起眼。如果背景在大体上使艺术作品可见，那么灯光直接使作品可见。画廊在照明系统里安装特殊的照明设备，照明系统既是画廊设置（apparatus）的一部分，也是大范围现有（非艺术）通用电力照明系统的一部分；“我相信变化的标准照明系统将会验证我对它的看法”[1]。弗拉文的装置利用了这种（内在和外在于画廊/艺术语境的）双重功能和灯光的双重内涵——这位匿名功能创造者创造了辅助性装饰和画廊的中性：“我相信艺术正在脱下自夸的神秘外衣成为非常实在的装饰物，这已是一种共识。象征性正在减少——变得微弱。我们迫切地向下趋近非艺术——心理学所说的冷漠装饰物的一种交互意义——中立地乐于被所有人看到。”[2]

弗拉文在画廊里对灯具的安排，其意义在语境上取决于画廊的功能和电力照明被社会性规定的建筑用途。电力照明与一个特定历史时期有关。弗拉文注意到，当现有的电力照明系统不复存在，他的艺术就不再有效。弗拉文在展览空间内部（或相邻外部）的建筑框架中安排的荧光灯管，都是标准化、可替换的零件，用弗拉文的话说，“可以从任何一家五金店买到”，这些灯管只就地生效，展览结束后就不再具有艺术功能。不同于自我定义的或观念性的艺术作品，比如杜尚（Duchamp）的

ART IN RELATION TO ARCHITECTURE

ARCHITECTURE IN RELATION TO ART

22



23



24

“现成品”[3]，这些灯管在与其他作品或与一个展览空间的特殊建筑特色发生关系时才具有意义；作为画廊建筑 / 照明的一部分，它们既意在强调空间的功能，也意在强调其他艺术对画廊标准照明的依赖。弗拉文的灯被放在一组画作和雕塑中间，强烈干扰了其他艺术的发挥，因为它们无法再依赖画廊墙壁的中性白底了。荧光灯照在画作的表面，突显或制造的阴影扰乱了错觉平面，切割（因而揭露）了潜藏的错觉手法。同样，观众所站立的空间也同样被强化和戏剧化了。这种效果既是构成主义的又是表现主义的。在一个装置中，全绿灯光的使用将内部空间罩进一片刺眼的绿色，从外面看进来的影像，原本是由画廊的窗户像绘画一样框定的，现在成了它的后像（after-image），一片薰衣草紫。这种效果可以被讽刺地解读为颠倒错觉法，或者：字面地解读为（物理）灯光加上传统绘画沿袭下来的正面错觉照明法。

弗拉文通过对荧光灯管的排布，系统地考察了这个画廊建筑：

a）墙面的垂直、水平和对角线位置；

b）房间的角落；

c）地面；

d）相对的外部光源（窗户附近，打开的门）；

e）半可见 / 半不可见的部分，柱子后面，建筑支撑结构，或者壁龛；

f）观众走进画廊之前经过的门厅，因而在观众走进来观看作品时改变了观众的知觉；

g）进入画廊或美术馆的通道或前厅的外部空间。

正由于艺术内在于社会，展示它的建筑才被整个社会的需求和作为机构内部需求的艺术所界定。作为一种机制，艺术产生意识形态的意义和位置，调解和容纳置身其内的人们的主观经验。丹尼尔·布伦（Daniel Buren）的作品和书写，关注的是画廊在产生艺术的机构意义时所起的特殊建筑 / 文化功能。总之，所有机构性空间都提供一个背景，这个背景具有反面界定位于其前景之物的功能。从启蒙时代开始，公共的内部空间大多朴素、呈几何形、功利且理想化。它们为人类扩张活动的进行提供了严密的、冷漠的、隐性的白色场地。画廊是这种常见白立方（white cube）的贵族亲戚。它的主要使命是将艺术品和观众对艺术品的专注意识放置在内部中心齐眼高的位置上，通过这样做阻止观众意识到自身的在场和作用。所以：

> 任何不是（艺术）作品的东西都无法转移视线……于是一件作品被所谓的中性建筑（不情愿或者迫于要求地）戏剧化和强化了，也可能作品确实无论如何都要不顾所有的外部影响和企图而去吸引无视语境的眼睛……我们能看到的常规艺术环境大多是白立方，建筑物试图将自身引发的问题隐藏起来，以此来（做作地）支持一种资产阶级艺术的胜利，于是既定价值可以在它所容身的柔软庇护所里“自由地”自我宣扬。[4]

建筑的现代运动是关于建筑师角色的两种对立观念的历史。建筑师在一边被看作工程师，在另一边被看作艺术家。功能主义，从苏联的构成主义者到勒·柯布西耶（Le Corbusier），在格罗皮乌斯（Gropius）的包豪斯学院（Bauhaus School）达到顶点，可以被看作解决这一对立的办法，它也能解决两种资产阶级价值系统之间的矛盾：人道主义和机械操作主义。包豪斯设想的解决办法，是让建筑作品和人类需求服从于"科学"分析，以产生一个功能系统。

人类需求曾被看作社会需求，并且有待纳入一种统一的（整体的）形式或（美学）程式。正如实体物的基本元素，一种"科学地"构成的抽象语言可以用来生产一种唯物主义建筑，建造它的语言是各种基本的、理想的形式。这种方法建立在一种对美学形式、社会需要和技术要求的总体、化约的分析之上，让科学和技术能够与符合社会进步利益的美学结盟。艺术 / 建筑有待由民主的、可重组的开放模块构成（与极权主义楼群相反）。艺术 / 建筑作为纯粹的技术，开始被早前的"为艺术而艺术"（art for art' s sake）的概念同化，因为包豪斯建筑师将他们的建筑的功能看作建筑"自身"语言的创造。这种语言是自由主义——反修辞的、反象征的，并且（可能）未受意识形态的污染，是一种纯功能和纯物质的乌托邦语言。

由于在功能主义建筑物中，象征形式——装饰——（表面上）被排除在建筑物之外（形式与内容结合在一起），形式和其物质结构之间没有分别；于是，形式刚好仅仅表现物质；其次，一种形式或结构被认为只体现其包含的功能，建筑物的结构和功能效用被等同于对其使用者来说的真实用处。美学上，这种想法被公式化地表达出来：有效形式就是美的，美的形式就是有效的。这里面有一层"道德"维度；"有效"意味着一种实用主义的"科学"方法，看似没有受到"意识形态"的污染，却有着（资本主义的）使用价值（"效用"即建筑物有多么利于位于其中的公司的运营）。

人们可以检验密斯·凡德罗（Mies van der Rohe）的后期建筑，尤其是他的公司办公楼。这些大楼使用透明玻璃"幕墙"来消除外部与内部之间的差别以及矛盾。玻璃和钢铁因其物质属性被用作"纯粹"材料。直到最近，这些包豪斯派生的建筑物仍覆盖着透明玻璃。它们里外通透，其功能架构显而易见。建筑物的功能通过玻璃和钢铁结构性的、鲜明的物质性表现出来，它们被直接暴露在外，建筑物里面的人类活动亦然。建筑物的社会功能被吸收进技术、材料、形式（自我）构建的外在形式当中。表面的中性、"客观性"，让观者的目光只关注表面的物质 / 结构品质，而偏离建筑物在社会系统等级中的意义 / 用途。玻璃使观者错误地以为看到什么就是什么。透过玻璃，人们看到公司的技术运作和建筑物结构的技术工程。然而，玻璃的通透不仅将现实虚假地具象化；它还是一种矛盾的伪装：公司的实际功能应该是集中自身权力，通过信息保密加以控制，而建筑外观却给人绝对开放的感觉。透明仅仅是视觉上的：玻璃将视觉的和言说的部分隔离开来，将外面的人隔绝





于决策地，隔绝于公司运作与社会之间的不可见却真实的部分。[5]

这种建筑试图抹去（通常调节着跟外部环境之间关系的）外观与自身机构性功能之间的不一致，似乎消除了外在形式与内在功能之间的差别。完整而透明的玻璃建筑物否认它拥有外部，也否认了它是周边建筑物语言的参与元素。在形式宣言中，经典的现代主义建筑不愿与其作为一部分的周围商业性建成环境的社会语言妥协，它拒人千里。它也不承认自己通常是一个商业产物。建筑物的功能主义隐藏了不太明显的意识形态功能，为技术的使用和大公司及政府的技术统治论官僚主义辩护，把特殊指令传达给社会。其他建筑物通常在某处拥有具有公示倾向的标志，而玻璃建筑物的外观是不可见的、非修辞的。玻璃建筑物的美学纯粹性脱离了公共环境，被其所有者改造为建筑物所容纳的机构的社会托词。建筑物要求超越环境的美学自治（通过其形式上的不合群），却向环境（它包含了自然环境）表示透明的“开放性”。这种修辞计谋有效地将公司制度的自治要求合法化 / 自然化（“通用汽车大厦”）；建筑物建造了公司神话。一个四面玻璃的建筑物似乎向着视觉检验开放；而实际上，“内部”迷失在建筑普遍性之中，迷失在外在形式的表面物质性之中，或者迷失在“自然”（光线、太阳、天空或者透过建筑物瞥见另一边的风景）之中。因此，建筑物脱离的不是其他语言，而是它自身的语言。

建筑中的美学形式主义和功能主义有着哲学上的相似性。功能主义建筑和极简主义艺术的表征相同，共有一种对艺术形式作为知觉 / 精神“自在之物”的康德式概念的基本信念，这种概念假定艺术品是唯一一类“不供使用”的物品，观众在这些物品中获得乐趣却不获得利益。极简主义艺术和后包豪斯建筑还对比了它们的抽象唯物主义与形式还原方法论。它们都相信“客观”形式，相信一种形式结构的内在自我关联，它就隐藏在与意义的象征（和再现）符码的隔绝之中。极简主义艺术和功能主义建筑都否认周围其他艺术或建筑的隐含的社会意义和它们的语境。

在战争结束时，三位包豪斯建筑师，格罗皮乌斯、密斯·凡德罗和布洛伊尔（Breuer）移民到了美国并树立了知名大学建筑系重要教师的声誉。在美国，他们作为现代主义运动的倡导者训练新一代的美国建筑师。这些建筑师以及由他们及其包豪斯前辈们设计的建筑被建筑史学家亨利 – 鲁塞尔·希区柯克（Henry-Russell Hitchcock）和菲利普·约翰逊（Philip Johnson）称为“国际风格”（International Style）。密斯的经典玻璃办公塔和住宅大楼成为美国技术的新标准，尤其因为这种

风格易于由美国的大宗生意出口到世界其他地区。密斯的古典主义基础是物质的表面真实性（物质被看作本来的样子，而不是被装饰用途所掩饰）与一种理想化的、“普世的”、高度抽象的空间概念联姻。这些现代主义结构很快成为建在“自由世界”（Free World）各大都市里的国际（跨国）分公司的流行包装。国际风格建筑物成为海外分公司办公楼，在意识形态上起到为美国的资本主义出口做中立、客观阐释的作用，虽然它希望仅仅被看作抽象（而不是象征）形式。卡尔·贝弗里奇（Karl Beveridge）和伊恩·伯恩（Ian Burn）指出了这种象征阐释，它被美国应用到各种活动中，并反映在战后时期的公司建筑（和艺术）的形式上：

> ……一种民主的技术，因为它好用、中性、进步，一种对每个人都平等的技术——得到更好生活的方式，摆脱了意识形态偏见的束缚。六七十年代的美国艺术家复制了这种模式，成为“国际艺术”（International art）的文化工程师。[6]

一些美国艺术家和建筑师并非没有意识到，他们的作品一旦进入公共部门、受到精英“企业”的关注、进入商业化的大众媒体，将可能面临被征用的两难境地。具有政治意识的美国艺术家发展出两种基本审美策略来应对这种双重的社会征用。一种是为了避免艺术产品自动被媒体包装，而使用的简单手段让艺术自我包装。1960年代早期到中期的美国波普艺术家们摇摆不定，或模仿由媒体预先包装的文化陈词滥调（在某种意义上，就是接受通俗的或本土的编码／解读），或用各种形式的疏离手段使“常见”和普通显得奇异（这些手段就是形式和艺术的方法，这样也就允许他们的作品被解读为“为艺术而艺术”）。第二种策略是利用流行技术和主题，让作品能够同时（在同一作品中）从“高级”艺术（high art）形式的角度被解读。比如罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）的一件作品，可以既是“为艺术而艺术”，又是可被大众文化意义同化的某种事物。两种解读同时正确。由于这种作品在流行符码中似乎昙花一现，它不能立即被“高级”文化机构吸纳；相反，作品也无法被吸收进商业、流行文化的价值系统（虽然它说着相同的语言），因为它根源于“高级”艺术。两种对等、全面／完整的解读可以让作品质疑任意一种解读留给观众的位置，同时能够质疑“流行”和“高级”艺术的形式假设。

利希滕斯坦这样告诉基恩·斯文森（Gene Swenson）：

> 我想我的作品跟连环画不一样——但我不能说它是变形；我不认为它应该对艺术有任何重要性。我所做的就是形式，而连环画的形式不是在我使用的这个词的意义上；连环画有形态，但是没有人努力使它们紧密一致。目的不同，一个试图描绘，而我试图整合……漫画书中描绘的主人公是法西斯分子，而我在画里看重的不是这些人——或许不认真对待他们是有意义的，政治意义。我使用他们纯粹为了形式，而这些主人公不是为了这个理由被创造出来的。波普艺术有着非常直接和当下的意义，它们会突然消失——这种东西是短暂的——而波普利用了这种



本不会持续的“意义”，分散你对其形式内容的注意力。我想我作品中的形式表达终究会清晰起来。[7]

利希滕斯坦选择的策略是间接的、在艺术上最终自我指涉的，而且在美学上是“政治的”，是60年代“进步”艺术家的典型一例。他们相信，最好的情况是他们艺术活动的激进性能够“惠及”全社会，尽管事实是这种艺术会将大众媒体——流行套路——作为其“内容”。但是利希滕斯坦的作品或者被复制在大众媒体上（“二手”），或者在画廊被观看，确实容许这种双重解读。利希滕斯坦并不确定他是否想把自己的作品看成政治的。在美国文化中，将一件作品定义为表面“政治的”将使其被自动归类到学院或者“高级”艺术；大众文化会对其兴趣寡淡，因为它对大众显示出高高在上的姿态。“政治的”作为一种类别被消极地编码：它意味着，“无趣”。安迪·沃霍尔的影片，他那些被作为雕塑展示的布里洛盒子，肥皂剧《玛丽·哈特曼，玛丽·哈特曼》[8]以及摇滚团体“雷蒙斯”，都是自我意识的作品被放在公共媒体上的各种例子，它们允许双重解读，可以是“高级”文化（high culture）形式，也可以是“低级”的，然而讽刺的是，它们二者皆非。

从理性马克思主义的角度去谴责这种方式是容易的，因为作品对于商业化、庸俗化的大众文化显示出模棱两可的态度，甚至采纳了其中的某些惯例和情绪。它没有对堕落的美国流行文化进行否定（并提出另一种选择），似乎要么被动地反映，要么积极地赞美。欧洲“左派”建筑批评家们不自觉地将大众文化等同于法西斯的非理性主义，认为理性社会主义既是对“堕落”大众文化的“否定”，也是其所面临的问题的唯一“建设性”解决方案。他们依照1930年代的欧洲来看待今天的美国社会。同样，在对美国国际风格建筑的批评中，他们将一种理想主义的历史模型作为隐含的标准。由于历史原因，“革命”艺术对他们来说等于俄国构成主义时期。实际上，革命后的俄罗斯艺术和建筑作品的语境是当时的现实条件和需求；建筑师希望从建筑语言中清除个人符号性（贵族式的“为艺术而艺术”）元素，将艺术/建筑生产的方式功能化、社会化。埃尔·利西斯基（El Lissitzky）总结了这种方法：

（1）否定仅仅作为情感的、个人主义的和浪漫化事物的艺术。

（2）“客观的”作品，一开始就默默希望最终产品会被看作一件艺术作品。

（3）建筑中有自觉目标导向的作品，在准备充分的客观—科学标准基础上，会产生简洁的艺术效果。

这样的建筑会积极地提升总体生活标准。[9]

将构成主义的各种标准应用到今天的建筑/社会问题的难度在于，它们对眼前

的现实是盲目的。新构成主义理论家希望通过“革命的”（其实是高度精英的）方法“自上而下”地再造这一现实，并且只用他们自己特殊的理论语言。

跟国际风格功能主义建筑一样，1960 年代的极简主义和观念艺术似乎要求独立于周围社会环境的自治。作为一种真实的、结构上自我指涉的语言，它只代表它自己。它刻意设法抑制内部（错觉的）和外部（再现的）关系以达到意义的零度。贝弗里奇和伯恩指出，当这种艺术类型被大公司、政府或文化企业利用，不管是用在国内还是作为文化出口，它都可能与艺术家的意愿相悖——肯定美国非政治、技术性的意识形态。因为：“复制一种否定政治或社会内容的艺术形式……实际上是为这种否认提供一种文化合理性。”

在反对现代主义建筑学说中的抽象还原主义和乌托邦主义时，罗伯特·文丘里（Robert Venturi）及其合作者提出这样一种建筑，它接受实际状况、社会现实和特殊环境下的已有经济状况。这意味着，对于资本主义社会的商业大厦来说，认真使用商业语言句法，包括建筑物与周围建成环境的关系、它所代表的客户方案，以及公众对建筑的解读和文化挪用。文丘里和劳赫（Rauch）的建筑既依赖大众品味，又借助特殊代码。通过开放地展示其修辞和（社会）功能，同时，在同一座建筑物上使用矛盾的常规代码，文丘里选择一种现实主义的（常规的）和多义的建筑，这种建筑的结构与其说是抽象或唯物主义的，不如说是常规的（符号的），其目的是基本交流。文丘里和劳赫 1967 年为国家足球名人堂所做的未建成的计划，便是将建筑典故与来自商业语言的交流手段结合的一例。

不同于拥护非常规对策的现代“大师们”，文丘里主张采用已知惯例，甚至乏味的惯例。文丘里免去了“史诗和原创”建筑物的神话，这种神话对新的形式和材料的表现性使用的追求，仅仅加剧了晚期资本主义的经济过量，为大公司提供了“高级文化”的托词，文丘里及其同伴的方式意味着对后包豪斯意识形态的批判。包豪斯将效能与技术 / 形式创新概念结合起来：“革命的”设计就是有效的设计。在今天，“有效”设计更具象征性而非真实性；它象征的不是成本效率，而是建造了这个霸权结构的公司（可能是由于对社会技术的有效应用）。虽然建筑物的结构可以被看成美学意义上“革命的”，它的社会意义上的功能通常是反动的。文丘里在确定自己的计划时，更喜欢选取一种文化方言在表面价值上的意识形态或象征性假设。“民主”和实用“多元主义”作为既定意识形态价值和本地方言的文化惯例，可以被假定为建筑对象的一部分，同时，由于它们被纳入了考量，它们便可以依照建筑物的修辞以替代性意义 / 解读出现。

文丘里和劳赫对常规形式和技术的拥护有着经济维度。对于资本主义和包豪斯的形式而言，它对公共建筑物的常规建造通常更具（成本）效率。如果“好设计”的成本要翻倍，那么“好设计”是不现实的，需要被重新定义。同时，正如丹尼斯·斯科特·布朗（Denise Scott Brown）指出的，实际上，包豪斯式的总体

设计通常得到政府规划委员会的拥护，时常“被用来背叛而非支持它所……发源的社会议题”[10]。

美国和英国的波普艺术家以及文丘里提出的问题，是艺术与建筑与其直接环境的关系及其对直接环境的社会—政治影响。事实上，这个议题暗藏在所有建筑作品中，只不过是在日常和实用主义的基础上。文丘里从波普艺术家那里所借鉴的正是这样的认识，即不仅建筑作品的内部结构可以被放在符号关系里看待，建筑物所服从的整个建成（文化）环境都是由符号构建的。波普艺术承认图式标志的公共代码、约定俗成的意义和象征符号，它们将特殊语言、环境标志与艺术 / 建筑标志连接起来。抽象艺术反对再现现实主义，否认抽象作品与其周围环境使用同一种语言。抽象艺术的意识形态将现实主义与再现艺术等同起来，接着，又将其等同于一种错觉主义（illusionism），这种错觉主义可以被操纵，来向大众传递单一价值的意识形态反动信息，而大众可能只理解更早的传统（经常被引用的例子便是斯大林时期俄国的社会主义现实主义）。现代主义艺术决心清除错觉主义的 / 隐含的意义，锻造一种纯形式的、抽象的和功能性的语言。对现代主义者来说，现实主义不仅等于再现艺术，也等于道德上贬义的实用主义。如果对文化和“真实”环境的看待都依照一种文化上相关的符号编码，如果抽象作品的实践也能对其他文化标志发生象征性功能，那么一种基于环境中的标志功能的“新现实主义”（new realism）便是必要的。

建筑中的标志符号可以是外延性的建筑符号，指涉建筑物自身；也可以是内涵性的，代表需要（直接地或婉转地）在建筑物之中发现或替换的——或许是矛盾的——别处的意义。两种类型的建筑标志都连接着它们身在其中的编定符号系统，也连接着文化环境中所有其他标志。

密斯及其后继者的理想主义纯粹主义掩盖了企业的一部分，这部分可不像基本商业活动那么纯洁。文丘里和劳赫的建筑则不同，它们在代码中包含了“商业广告”，这样使他们能够对主导美国建造景观的资本主义商业环境进行冷嘲热讽。这也是在承认，建筑的意义既不是内在的，也不是仅仅被框定在建筑作品自身上的，反而意义已经成为建筑物所在环境的一部分。基尔德馆（Guild House）便是个好例子，这座建筑物没有理想化或粉饰老年人的生活、建筑周围相当平庸的环境以及它自身的机构属性这些现实，而只试图明确，那些假设是什么。这一目的的实现，一是通过造一座十分标准的廉价建筑物，二是通过传达一种提出替代象征意义的意识形态（从建筑物对优雅的渴望中体现出来）。因此，文丘里和劳赫的建造虽依照常规，却非常规地运用这种“套路”，以现实的、讨论性的方式表达人类状况。

将现实主义与讽刺以反乌托邦、反内向的方式融合，这种方法与波普艺术相当。对罗伊·利希滕斯坦来说，波普艺术假定“带有我所认为的我们文化中最无耻也最危险的特质，这些东西对我们的冲击也十分强有力。我认为自塞尚（Cézanne）

以来，艺术变得极度浪漫和不现实，以艺术为食；是乌托邦式的。它与世界越来越无关，它是内观的，类似新禅宗。作为一种明显的观察它不够批判。外部是世界，它就在那里。波普艺术向外看世界；它表示接受它的环境，环境无好无坏，只是不同——另一种精神状态”[11]。





28

文丘里特别认可波普艺术及“流行”文化的影响。[12]文丘里更喜欢通过强调建筑物的象征功能来彰显其功能；所使用的代码不仅能被建筑世界理解，也可以在本地语言中理解。一个例子是为市政大厅做的方案，该方案是1965年起为俄亥俄州的坎顿而做的整体城市规划的一部分，（建筑物的）正面比后部更重要……市政厅正面在尺寸和规模上的改变与……（美国19世纪的）西方城镇的装饰正面异曲同工，理由也相同：承认街道对都市空间的需求……正面是分隔墙……对面是薄薄的白色大理石板，再度强调前后的反差……巨大的旗帜垂直于街道，使街道看上去如一个商业标志。[13]

展示在公共建筑上的旗帜有着情感意味，全体美国人都能理解这种符码，至少有两种相关的解读：美国公民对国家的自豪感，还有，特别是当旗帜被展示在商业大楼上时，意味着资本主义与美国（政府）系统的混同。

将文丘里把一面象征性的、传令式的旗帜挂到公共大楼之上与丹尼尔·布伦最近的作品做对比是有趣的，布伦在作品中使用了他惯用的条纹图案帘布作为旗子。《在风中：一次位移》完成于1978年，在华盛顿赫什宏博物馆的展览“70年代的欧洲：近期艺术面面观”上展出，八根悬挂着旗子的旗杆竖在博物馆中庭（这个区域从博物馆里面的窗户看出去时是一个内部空间，但是从博物馆外面的人们的视角看上去又是外部，因为这里是庭院入口的延伸）。悬挂的旗子垂直于建筑物，旗杆头微微上扬；换句话说，垂直条纹与观众和地面的关系正如通常美国国旗展示时那样。旗子以环形排列；所以，如果第一面旗是蓝白色，第二面便是黑白，第三面是橙白，第四面是黑白，第五面是绿白，第六面是黑白，第七面是黄白，第八面是黑白。如果说文丘里和劳赫的计划嘲讽地承认了美国国旗的象征效力，那么布伦的作品中和了所有对作品的隐含解读，让作品重新指向自身的建筑地位，使建筑/艺术的假设和功能更加明显。布伦的作品有意消解其自身的潜在挪用，不管是作为“高级”艺术还是作为象征内容。比如，彩色旗子之间黑白条旗子的交替使用是取消对立象征内容的方式，这种对立象征内容会通过整个作品（全部旗帜）与（其他）旗帜的象征功能形成关系。

不同于功能主义建筑，也不同于布伦在材料使用上的中性，文丘里的建筑承认本地建筑运用的同一套交流代码（通常是为了售卖产品）。在《向拉斯维加斯学习》中，文丘里、布朗和伊泽诺尔（Izenor）批评了新波士顿市政大厅（以及常见的现

剧中发现的那样）的定义："中国表演者仅限于将自己代入被表演的角色……表演者的自我观察，一种狡猾而艺术化自我异化的艺术，阻止观众彻底迷失在人物角色中……但是观众的投入并没有被完全拒绝……艺术家的目的是显得陌生并带给观众意外……日常事物因而得到提升，超过浅表和自动的层面。"[16]

在商业环境中，"纯"建筑形式经常被相应的标语篡改或侵犯。这在一般传播媒体上是常见的，沃尔特·本杰明（Walter Benjamin）和罗兰·巴特（Roland Barthes）都曾指出过：

> 今天，在大众传播层面上，语言信息似乎在每个画面之中独立出现：比如标题、说明、相应的报刊文章、电影对白、漫画气球。[17]

> 画报开始为他（观者）竖起指示牌，对的或错的都没关系。说明首次成为必需的。而且，与一幅画作的标题相比，它明显有着全然不同的特性。在电影中说明文字对看着画报图片的人下达的指示变得更明显、更具指令性，影片中的每个单独画面似乎都是被之前的所有画面所规定的。[18]

文丘里和劳赫式外立面的功能，通常是它们所附着的建筑物的语言修改器。比如印第安纳州哥伦比亚 4 号消防站（1965），下方的石英灯照亮了顶端巨大的喷绘数字"4"，它本身就是一种言语和指令标志，两块黑砖嵌入组成外立面的白砖结构之中，突显了照明设备；线条既是字面嘲讽，同时也在装饰 / 建筑形态上发生着作用。

走在大街上或者开车时，人们会依次看到一排标志。每个标志从它前面和后面的标志中脱颖而出，以自身的位置在围绕（并定义）它的其他标志之间形成一种指定的、分离的意义。作为一个传递意义的标志，它必须遵照周围标志共用的一般代码，必须根据其他标志确立自己的位置，并将自己区别开来。每个标志的意义最终取决于它相对于其他标志的位置。标志的改变（以及对其他标志的改变做出的反应）与它们的功能有关，与标志代码的整体改变有关，也与包括它们在内的一系列标志的顺序的改换有关。建筑物的功能改变（一个房地产办公室可能变成一家诊所，后来是一个二手车展示间或一家画廊），也反映在其标志系统的表现中。

到 1970 年代早期，艺术就是不断更新的概念受到了严重质疑。环保问题产生了新的文化思潮，这种思潮不接受这样一种进步观念，即为了创造全新未来而强行拿自然做实验的观念。对自然资源的讨论与对过去的讨论同时展开。这些社会视野的改变，在文化上反映在 1970 年代时尚界对过去几十年的"历史"再造中，反映在"新乡愁"中，也反映在本土建筑形式中具有新殖民主义外观的外立面 / 装饰上。

这种风格在历史上的折中性、国内性（国民的、本土的、方言的以及与国际风格相反的、"朴素的"）以及"乡土性"，多少得益于 1960 年代晚期的后现代主义"高等"





建筑［文丘里、查尔斯·摩尔（Charles Moore）等人］，但是它用这些影响为自己的意识形态意图服务。或许，复兴运动可能并没有打算在怀旧层面澄清它，而是有意遮掩对刚刚过去的一种精确解读："我们的过去"和我们的今日之间的联系。战后至今的历史不是完整的，而是被打破成一片混乱的、被划定过的、自我独立的几个十年，先是30年代复苏，接着是50年代，现在是60年代。公众对这些"魔力"年代的触及进一步与个人怀旧混淆在一起：作为"记忆"的历史：记忆通过媒体与我们"成长"的年代联系起来。正如西部片这种文化形式，最近几个十年中被文化媒介化了的成人记忆，神话般地替代了美国的过去（America's Past）。在媒体的表述中，现在似乎与正在复苏的某个特定的"过去"年代混淆在一起。在电影和电视剧里，例如《快乐时光》《拉维恩和雪莉》以及《沃尔顿家族》，人们看到今天的投射，大多是中产阶级的"问题"，由低等中产阶级角色来体现（他们可能是"我们的"先人，远离我们的一代），他们身处半精确描绘、半乡愁回忆的50年代，30年代、40年代或60年代。

历史重建的真实性问题如今被看得至关重要，不仅在于流行文化的"新乡愁"，也在于，显然是同时的，眼下建筑对历史语法本质的兴趣：什么让一座建筑物真或假？什么构成了建筑的传统？

想想……（这些）建筑物，修复过的威廉斯堡（Williamsburg）莱利餐馆，叫作"威廉斯堡"的70年代加油站。如果对真实性的要求就是它们必须看上去真正地建在18世纪，或者作为原样的精确复制品，那么，唉，加油站和威廉斯堡按推测重建的部分都必须被称为赝品。甚至在甘斯通大厅里使用了室内水管和电都要被看成妥协。显然，这种对真实性的不切实际的定义，其假设是艺术传统不会随着时间改变，也不会失去有效性或全盘崩溃……

一种建筑传统的组成，包括对理想形态的参照和根据特殊情况的调整。这样看来，殖民传统不仅仅是一系列18世纪建筑物或者后来的复制品。换句话说，殖民传统是一套需要应用到当代建筑中的建筑元素，让现代的眼睛（和现代的心灵）想起那些外形和尺寸，最终，想起18世纪美洲的感觉。[19]

在建筑暗指涉中，历史风格意味着一种理想；但是其特殊意义只体现在它跟周围的、当下的意义的关系里，由环境里的相邻标志表现出来。而且它从不是中性的，而是一种积极的、现时的体现，体现的是对过去和今天的现实的一种意识形态上的辩解。过去是象征性的，从不是"真实的"。在建筑中，一个过去的标志所具备的神话意味要大于区区建筑功能。"历史"是一个具有高度迷惑性的概念，因为它只有故事，每个故事服务于当今某种特殊意识形态的需要。

文丘里和劳赫在1968年对费城圣弗朗西斯德赛尔斯教堂的修复项目，试探性地将过去与现在重叠起来。这次修建是由于新引进的（其实是复原旧时的）天主教堂礼拜仪式需要一种无支撑祭台，取代传统的靠墙祭台。文丘里和劳赫没有破坏原有的圣殿，而是将其原样保留，并装上一个挂在电线上的电子阴极灯管（后来被移走了），十英尺高，与地面平行，刚好在教民坐着时的视线上方。电线划定出一个内弯的半椭圆形，对应了教民视线的角度以及旧祭台的线条。它刚好从后面避开新祭台，接上身后拱顶的曲线，划出一条界线，将后面的旧祭坛与新祭坛隔开，新祭台上的活动被灯光充分照亮。在此，灯管的功能只是标志（不取代任何东西），一个二维的图形指示牌，画出穿过旧祭台的（心理）线条（因而将旧祭台留在相对的黑暗中），却没有在物理上破坏它。它直接照亮／勾画了新区域，于是将新旧并置，将它们放在彼此之间的历史或考古关系中。文丘里为这种结合了两类矛盾或相互排斥的意义／描述的作品提出“混杂”这一字眼：“我喜欢混杂元素胜过‘纯粹’元素……喜欢模糊胜过‘清晰’……我使用不合理的推论，赞扬二元性……我偏爱‘既—又’不喜欢‘或者—或者’，喜欢黑加白，有时候是灰，而不喜欢黑或白。”[20] 还有：“我们的F. D. R.纪念碑方案是建筑和景观；我们的费城费尔蒙特公园委员会方案的基础是建筑和雕塑；我们对科普雷广场的设计，是建筑和都市设计……而国家足球名人堂（方案），是一座大楼和一块广告牌。”[21]

艺术或建筑作品的使命不是在一件优美的艺术品里解决社会或意识形态的矛盾，也不是构建一种新的意识形态性的对等内容；相反，艺术品将注意力引向不同意识形态表现的缝合处（揭示意识形态解读多样性的冲突）。[22] 为此这种作品使用了混杂形式，这种形式既带有大众媒体的流行代码，也带有艺术／建筑的“高级”代码，既有娱乐的流行代码也有对形式的理论性政治分析，既有信息代码，也有美学形式代码。

注释

［1］丹·弗拉文：《一些评论……摘自一个有脾气的期刊》，《艺术论坛》，1966年12月。

［2］弗拉文：《其他评论》，《艺术论坛》，1967年12月。

［3］人们喜欢将弗拉文的荧光灯与杜尚的现成品相比。对此有必要做出一个区分。杜尚选择了一件作为非艺术的商品被生产出来的物品，将它带进画廊，画廊的日常功能（指定某些物品属于“艺术”而排除另一些）和画廊里其他“未受污染”的艺术品之间的矛盾。这似乎在抽象或逻辑真理层面上质疑艺术和画廊机构的贵族化功能。实际上，杜尚的批评仅是观念／哲学层面，并立即被重新整合进艺术机构对什么构成了艺术（的功能）的定义，而没有将观众的注意力引向特定历史时期的社会里，画廊或艺术的特殊细节运作实践。杜尚的作品解决的是画廊艺术与整体抽象化的社会中的艺术之间的矛盾；而且，它是历史性的：“艺术”的状况既不被看作社会性的，也不被看作改变的主体。相反，弗拉文的荧光灯只通过特定场地装置、通过必要性或美学的计算“起作用”。

［4］丹尼尔·布伦：《关于作品与其所在场地关系的笔记，写于1967年至1975年》，国际工作室，1975年9月、10月。

[5] 近年来，透明玻璃风格发生了转变，反射性（或半反射、单面）的镜面玻璃取代了玻璃外立面。与早期的透明玻璃结构开放地暴露出结构框架不同，现在的玻璃建筑物向外面的观者展示一个纯粹抽象的形式（里面的员工因而获得了一个隐蔽的有利位置）——立方体、六边形、梯形或金字塔。

[6] 卡尔·贝弗里奇与伊恩·伯恩：《唐·贾德》，《狐狸》第2期，1975年，第129—142页，特别是第138页。

[7] 罗伊·利希滕斯坦：与G. A. 斯文森的访谈，《艺术新闻》，1965年11月。

[8] 美国电视剧《玛丽·哈特曼，玛丽·哈特曼》跟利希滕斯坦的艺术方式并无不同。但在某种程度上，它可以被看成"肥皂剧"。它属于前者还是后者观众无从知晓。它遵守叙述模式上的角色同一准则，感情直率，以及其他"肥皂剧"惯例……使之成为可信的"肥皂剧"……在《玛丽·哈特曼，玛丽·哈特曼》里，讽刺本身的有效性不断被人物情感问题的"现实"切断，这些问题其实跟大部分美国人的问题类似。由于电视剧是按这种时尚设计的，既是"高级"艺术也是"方言"艺术，作者和剧中的演员从不自欺欺人地认为这个节目是"高级"艺术形式，他们也不完全认真地把自己当作"明星"或媒体操纵者。

[9] 埃尔·利西斯基：《意识形态的超级雕塑》（莫斯科，1929），俄文：《为世界革命而做的建筑》，Eric Dluhosch 译，麻省剑桥，1970年，第70—71页。

[10] 丹尼斯·斯科特·布朗：《就南费城人口与特性提出的替代方案》，《建筑论坛》，1971年10月。

[11] 利希滕斯坦：与G. A. 斯文森的访谈（注释[7]）。

[12] 罗伯特·文丘里，丹尼斯·斯科特·布朗和史蒂夫·伊泽诺尔：《向拉斯维加斯学习》，麻省剑桥，1972年。

[13] 罗伯特·文丘里：《建筑中的复杂性与矛盾》，现代艺术博物馆（MoMA）建筑出版物（1），纽约，1966年。

[14] 罗伯特·文丘里，丹尼斯·斯科特·布朗和史蒂夫·伊泽诺尔，《向拉斯维加斯学习》（注释[12]）。

[15] 同上。

[16] 贝尔托·布莱希特：《中国表演中的异化效果》，收录于《布莱希特谈戏剧》，John Willett 编译，纽约，1964年，第91—99页。

[17] 罗兰·巴特：《影像修辞学》，收录于《图像—音乐—文本》，斯蒂芬·希斯（Stephen Heath）编译，伦敦，1977年，第32—51页。

[18] 沃尔特·本杰明：《机械复制时代的艺术作品》，收录于他的著作《启明》，汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）编，Harry Zohn 译，纽约，1969年，第217—242页。

[19] 理查德·奥利弗（Richard Oliver）和南希·弗格森（Nancy Ferguson）：《环境是一本日记》，《建筑纪录》，1978年2月。

[20] 文丘里：《建筑中的复杂性与矛盾》（注释[13]），第23页。

[21] 罗伯特·麦斯威尔（Robert Maxwell）：引自罗伯特·文丘里《文丘里效应》，收录于文丘里和劳赫：《公共建筑》，纽约，1978年。

[22] 这一点跟法国符号学理论中朱莉亚·克里斯蒂娃（Julia Kristeva）的批评一致，克里斯蒂娃批评那些"（用自己的一贯身份）构建单一身份"的千篇一律的文章。她支持多声部的替代文本，"在这里（各种）话语互相……对峙"，并且它是"在对抗中暴露和消耗意识形态的装置"（朱莉亚·克里斯蒂娃，《诗学的废墟》，《20世纪研究》，1972年7/8月）。

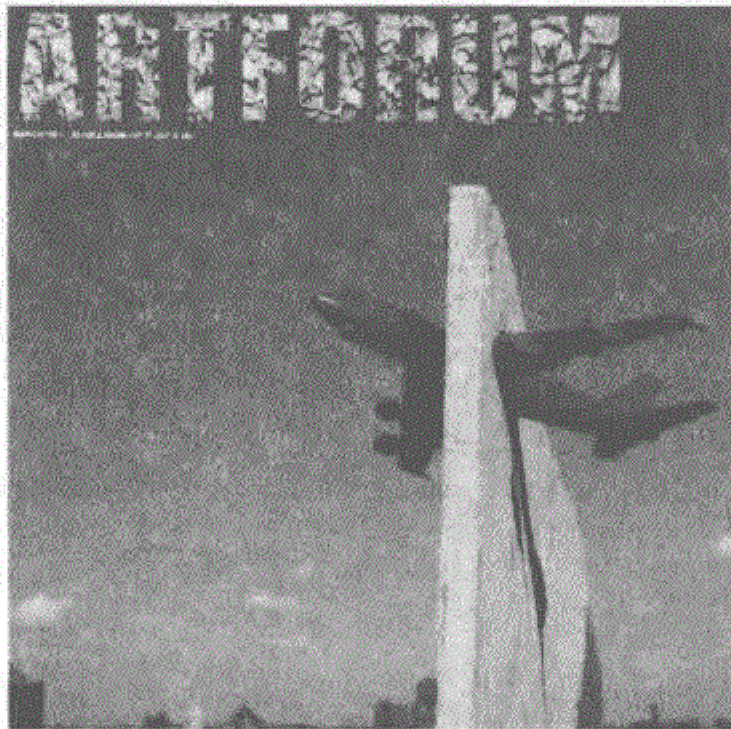
（宫林林　译）

1981 年 3 月刊

建筑与限制 II*

ARCHITECTURE AND LIMITS II

伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）



导读

关键词：维特鲁威三角、建筑符号学、语言学理论、作为客体的身体

伯纳德·屈米（1944—　）：生于法国的建筑师、理论家、学者。伯纳德·屈米从个人与政治自由实践的角度重新评价了建筑的任务。在屈米看来，建筑是质疑和修正社会结构的工具。他的建筑实践预见性地运用程序和空间装置，打破权力的层级。

早在 20 世纪 70 年代，屈米就断言建筑形式和其内部的功能之间并没有固定的关系。他发展了一种他所坚信的“分离策略”，即认为当代文化和建筑应该表现一种片段化的美学，与传统美学的统一理想相对。他提倡的“后人文主义”建筑强调了这种分离性。他对建筑元素的解构与雅克·德里达（Jacques Derrida）的语言学理论一致，后者的解构主义是极富影响力的重要方法论。屈米是解构主义建筑师群体的成员。

在收录于本文集的第一篇文章《建筑与限制 II》中，屈米概括了他的分离理论，对维特鲁威三角进行了详细的解构，并提出建筑得以超越其限制的方式。在收录的第二篇文章《建筑的暴力》中，屈米展示了建筑与人的身体之间的关系。这里，他所指涉的“暴力”不是残暴或者身体伤害，而是建筑与个体之间的紧密关系，是建筑作用在个体身上的强制力量。两篇文章共同概括出屈米的理论基础，对全球建筑实践有深远影响。


ARCHITECTURE AND LIMITS II

45

1988 年至 2003 年，屈米担任纽约哥伦比亚大学建筑与规划研究生院院长。他的作品包括日本新国立剧场（1986）、哥伦比亚大学的阿尔弗雷德·勒纳厅（1999）、法国利摩日音乐厅（2003—2007）、雅典新卫城博物馆（2002—2008）。

*《建筑与限制》的第一部分刊于《艺术论坛》，1980 年 12 月刊。

意强调当前的历史主义风格多立克柱（Doric pilasters）其实是上漆的胶合板做的呢？又有谁愿意强调我们用模具贴花为空洞的墙壁提供了某种隐喻性的实质？

过去几个世纪建筑物质的渐进消减意味着建筑师可以根据形式而非结构规律任意地建构、解构乃至重构建筑体量。现代主义对表面效果的关注更进一步剥去了建筑的物质实体感。今天，墙面很少有实心的，很多已经简化成难以分清内外的石膏板或玻璃隔断。这种现象是不可逆转的，那些倡导回归“材质的诚实”或者厚重的实心内壁墙的人更多是受意识形态而不是现实因素的驱使。不过，值得强调的是，任何对于材质实体的关注都是超出结构稳定性本身的。建筑的物质性，毕竟存在于其虚与实之中，存在于其空间序列、交合与冲突处。（顺便一提：一些人认为对于节能的关注已经取代了对建造的关注。也许是吧。主动或被动的节能，太阳能和水循环等方面的研究确实很流行，可是却并未很大程度上影响到房屋或城市的通用语汇。）

而对三角定律中最后一条“合理的空间配置”的唯一裁判，自然是身体，你我的身体——建筑的起点与终点。笛卡尔的“作为客体的身体”（body-as-object）模型与现象学的“作为主体的身体”（body-as-subject）模型相对，身体的物质性与逻辑亦与建筑的物质性与逻辑相对。从“身体的空间”（space of the body）到“空间中的身体”（body-in-space）——这种过渡是很微妙的。而这种变迁，这个无意识中的朦胧间隙，身体与自我（Ego），自我与“他者”（Other）之间……建筑仍未着手分析世纪之交维也纳学派（Viennese）的一系列发现，即使有一天，建筑对精神分析的启发也许会更甚于精神分析对建筑的启发。

橡胶、水泥、肉的难闻味道；尘埃的味道；手臂在凹凸不平的表面上摩擦之不适；毛衬墙面之舒适，黑暗中撞到墙角的疼痛；大厅内的回声不仅仅是一种心理呈现的三维投射，而是被听到，被行动的。而且，是眼睛框住了——窗、门、消失的过道……运动的空间——走廊、楼梯、坡道、过道、门槛；从这里开始了感觉空间与社会空间的交汇，一系列将空间的呈现与呈现的空间结合起来的舞步与姿态。身体不仅仅进入空间，还通过其运动生发了空间。运动——跳舞、运动、战争——都是事件对建筑空间的入侵。极端地说，这些事件变成了情景和程序，失去了道德或功能的指涉，独立于同时又无法脱离包裹它们的空间。

所以一个新的三角定律形成了，它与旧三角在某些方面重合，又在其他方面拓展了旧三角。新的定律区分了心理（mental）、生理（physical）和社会空间（social space），或者说，区分了语言（language）、物质（matter）和身体（body）。诚然，这些区分是原理性的，不过它们确实分别对应于真实而便利的分析范畴（“认知的”“感知的”“体验的”），而指向截然不同的方法路径以及建筑标记法的几种不同模式。

在建筑与建筑语言、构成材质以及个人或社会组成的关系中，建筑的地位变化

是显而易见的。问题是这三点是如何交会的，如何在当代实践中互相关联。此外，由于建筑的生产模式显然已到达一个先进的阶段，它不再需要严格遵守语言学，物质或功能的规范，而可以任意扭曲这些规范。此外，最终从一些孤立事件的角色中我们很容易看出——尽管它们过去往往被人排除在外——建筑师的特性并不总是在建筑内找到的。事件、草图、文字大大拓展了社会认可的构造边界。

最近的变化是深刻的，为少有人能理解的。大部分建筑师发现自己很难接受这一事实，但是从直觉上又很清楚他们的技艺已经被极大程度地改变了。当前的建筑历史主义既是该现象的一部分，也是其结果——既是恐惧的标志，也是逃避的标志。如此爆炸式的建筑生产的剧变将在多大程度上推翻建筑活动固有的限制，以适应其新的变体呢?

三大限制

在欧洲和美国，一些作品很能反映这种新的变化趋势，它们遭遇各种非难被认为不实际、藐视权威或者偏离建筑实践。然而它们的存在既是上述变迁的一个正面结果，也是一股贡献力量。它们与“风格”（style）或“世代”（generation）无关。它们不提出“如何设计一座房子”这样的命题而鼓励模仿和盲目追随。相反，它们尝试推开建筑本身背负的限制。雷蒙·亚伯拉罕（Raimund Abraham）开创性的系列建筑草图探索了边界间的冲突，里与外，虚与实，人造与自然间的相对关系。其中揭示的讽刺性“冲突”，其玩味的是体量的威力以及对比的感官刺激。彼特·艾森曼（Peter Eisenman）对于建筑性质及其语言的研究是基础性的；它填补了空白，并且达到了极致。这里从《房屋》的转化图表中摘录的仅仅是其宏大的理论研究与写作中的一小部分。肯尼思·弗兰姆普敦（Kenneth Frampton）作为一名批判历史学者的角色强调了建筑的社会和文化环境。他关于身体的片段式论证涉足了建筑思想中一个几乎“禁入”的区域。

（梁幸仪　译）

1981 年 9 月刊

建筑的暴力

VIOLENCE OF ARCHITECTURE

伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）



导读

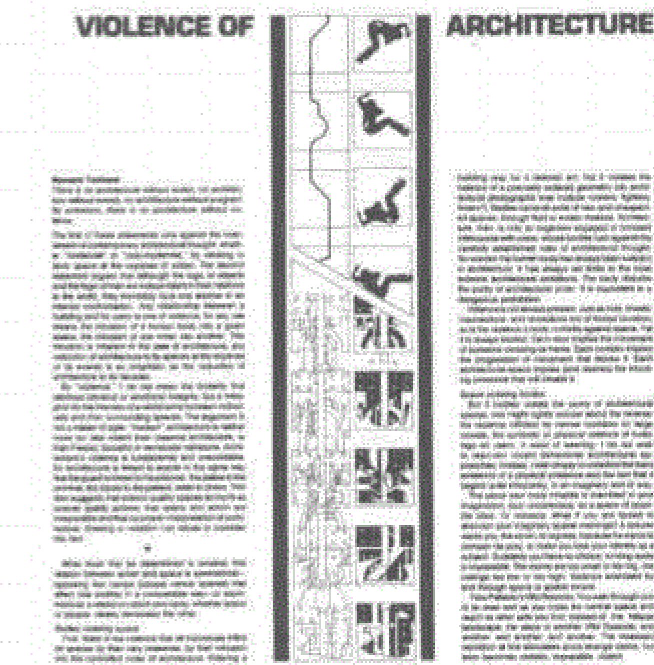
关键词：人与空间的关系、互惠、后现代主义、万国博览会

伯纳德·屈米（1944— ）：生于法国的建筑师、理论家、学者。伯纳德·屈米从个人与政治自由实践的角度重新评价了建筑的任务。在屈米看来，建筑是质疑和修正社会结构的工具。他的建筑实践预见性地运用程序和空间装置，打破权力的层级。

早在 20 世纪 70 年代，屈米就断言建筑形式和其内部的功能之间并没有固定的关系。他发展了一种他所坚信的“分离策略”，即认为当代文化和建筑应该表现一种片段化的美学，与传统美学的统一理想相对。他提倡的“后人文主义”建筑强调了这种分离性。他对建筑元素的解构与雅克·德里达（Jacques Derrida）的语言学理论一致，后者的解构主义是极富影响力的重要方法论。屈米是解构主义建筑师群体的成员。

在收录的第二篇文章《建筑的暴力》中，屈米展示了建筑与人的身体之间的关系。这里，他所指涉的“暴力”不是残暴或者身体伤害，而是建筑与个体之间的紧密关系，是建筑作用在个体身上的强制力量。

更多请见第 203 页。


VIOLENCE OF ARCHITECTURE

44


45


46

不存在没有行动的建筑，不存在没有事件的建筑，也不存在没有程序的建筑。由此推之，不存在没有暴力的建筑。

以上声明的第一句话有悖于当代主流建筑思想，无论是“现代主义”还是“后现代主义”思想，因为它拒绝承认空间（space）的重要性高于行为（action）。第二句话说明，尽管物的逻辑与人的逻辑分别独立对应于世界，它们却无可避免地要在某些时刻发生激烈的对抗。一座建筑物与其使用者之间的任何关系都是暴力关系，因为任何形式的建筑使用都意味着人的身体入侵某一特定空间，这是一种秩序对另一种秩序的入侵。这样的入侵是内在于建筑逻辑的；任何将建筑简化成空间而忽略掉事件的做法，就如同将建筑简化成其立面一样简单粗暴。

我用“暴力”（violence）一词，并非意指某种毁灭物理或情感完整性的暴行，而是作为对个人与其所置身的空间之间的关系强度的比喻。这一论述与风格（style）无关：“现代”建筑并不比古典建筑，或者法西斯、社会主义建筑及各种地方性风格的建筑更加暴力或更不暴力。建筑的暴力是根本的，无法避免的，因为建筑与事件（events）的关系，就如同监守与囚犯、警察与罪犯、医生与病患、秩序与混乱之间的关系。这也意味着，行为赋予空间资格，如同空间赋予行为资格一样；空间与行为是无法分割的，任何对建筑、草图和符号的合理解读都不应拒绝承认这一事实。

需要考虑的是，行为与空间的这种关系究竟是一种对称关系——两个彼此匹敌的相反阵营（人相对于空间）——还是一种非对称关系，其中一个阵营，无论是空间还是人，强势地主导另一阵营。

身体侵犯空间

首先，任何个体只要存在于空间，通过入侵建筑本身既定的逻辑就已经对空间施行了暴力。进入也许是一次轻柔的行为，却已破坏了建筑物本身秩序井然的几何平衡（建筑摄影几曾包括在其中奔跑、斗殴的人或情侣？）。身体以游走或猛进的方式在建筑物中雕琢出各种无法预料的新空间。因此，建筑是一个与其使用者发生经常性交媾的器官，使用者的身体持续冲击由建筑理念小心翼翼地建立起来的各种规则，也就难怪人的身体在建筑中总是被怀疑：身体永远在给哪怕是最极端的建筑雄心设限。身体干扰了建筑秩序的纯粹性，它等同于一张危险的禁令。

暴力并非总是在场的，就像暴动、斗殴、叛乱和革命都是有一定的时长的，身体对空间施行的暴力也有时限。然而它总是以暗示的方式存在着，每一扇门都暗示着某个人跨过其门框，每一道走廊都暗示着堵塞走廊的前进。每一个建筑空间都暗示着（或者渴望着）那个将要占据它的入侵性存在。

空间侵犯身体

可是假如说身体侵犯了建筑空间的纯粹性，那么也很有理由从相反方向去设想：那些狭窄的走廊对于庞大的人群所施加的象征性或物理性的暴力。先行警告：我不打算在此复兴一些新近的行为主义建筑方法论。我只是想着重强调物理存在本身，并指出，这种存在一开始是很无辜的，以一种近乎想象（imaginary）的方式。

你的身体所栖居的空间最初只是铭刻在你的想象，你的无意识之中，可能是一个美好的空间，也可能是一个恶意的空间。然而一旦你被迫放弃这些想象的空间标记怎么办？刑讯者要逼你，这名受害者示弱，因为他要贬损他的猎物，使你失去作为主体的身份。忽然间你失去了选择；逃跑是不可能的。房间太小或太大，天花板太低或太高。由空间并通过空间施行的暴力是空间酷刑。

举帕拉迪奥（Palladio）的圆厅别墅（Villa Rotonda）为例，正当你跨过其中一条轴线，越过中庭到达另一端时你发现，等待你的并不是山色景观，而是下一个圆厅别墅的阶梯，还有下一个，再一个，再下一个。这种无休止的重复最开始确实能激起某种奇怪的欲望，但很快就变得暴虐，不可理喻，暴力。

这类令人不适的空间装置可以采取任何形式：比如进行感官剥夺的白色消音密室，无法辨认形状的空间导致人的心理崩溃。陡峭的危险的楼梯，刻意做得极狭窄不让人通过的走廊，这些都意味着建筑从一种冥想的对象成为一种怪异的使用工具的巨变。与此同时，需要强调的是，接受方——你或我——也许愿意屈从于这样的空间暴力，就像你愿意在摇滚音乐会中站到离音响很近的位置，让自己持续地痛——并快乐着，接受一种生理或心理上的创伤。以过度声音为目的的空间暗示了以过度空间为目的的空间。对暴力的喜爱，毕竟是一种古老的享受。

为何建筑理论总是拒绝承认这样的享受，而总是强调（至少是官方的）建筑应该让人赏心悦目，感觉舒适呢？这种前提很值得怀疑，尤其当我们考虑到几乎任何其他的人类活动都包含着对暴力快感的体验，从音乐中不和谐音的暴力，到体育中身体碰撞的暴力，从黑帮电影到萨德侯爵（Marquis de Sade）。

暴力仪式化

谁会去构想如此精微的空间赏味，如此教人不安的建筑酷刑，穿越迷乱风景的痛苦漫步之途，由演员来补足布景的戏剧性事件？谁会这样做呢？建筑师？前有17世纪贝尼尼（Bernini）上演的空间奇观，后有曼萨尔（Mansart）为路易十四炮制的宫殿盛宴，再有阿尔波特·斯皮尔（Albert Speer）那邪恶而美丽的大集会建筑。毕竟，最初的行为，原初的暴力行为——鲜活的肉体与死亡的石头之间无以言表的交媾——是独特的，无法预演的，尽管它们可以无限次重复，因为人可以一次

能会影响使用者的态度）。在这里建筑师同时充当了舞美，编剧及导演的角色。比如20世纪20年代德意志工艺联盟（Werkbund）设计的理想厨房装置，这位近乎是生化主妇的每一步行动都受到设计的密切关注。这就是梅耶荷德（Meyerhold）通过波波瓦（Popova）的舞台布景实现的生物机械剧场，角色的逻辑与周围动态环境的逻辑产生相互及相反作用，近似的还有赖特的古根海姆博物馆。这不是运动与空间谁先谁后，谁决定谁的问题，归根结底存在着一种深刻的关联。毕竟，它们是被牵涉进同一个关系中，只是权力之矢有时会调换方向。



47

（假如要我勾勒出相互独立与相互依赖这两种关系，我必须坚持一个事实，那就是它们的存在与既定的意识形态无关——现代主义相对于人本主义，形式主义相对于功能主义，等等——这些建筑师和评论家所热衷推广的概念……）

大部分关系当然是介乎二者之间的。你可以在自己的厨房里睡觉，也可以吵架和相爱。这种变化并非没有含义的。当一座18世纪监狱变成20世纪的市政厅时，这种变迁显然暗示了某种对体制的批判性论述。当曼哈顿的一间厂房阁楼变成了住宅，类似的变迁也发生了，尽管没有如此戏剧性。空间被行为定义，同样行为也被空间定义。不能单纯地说一方导致了另一方，它们是彼此独立存在的。只有当它们发生交叉时才影响到对方。还记得库勒雪夫的电影剪辑实验里面将一个演员面无表情的镜头放置在一系列不同的场景中，观众就会在每一个连续的并置中读出不同的表情。同样的事情也在建筑里发生：事件被每一个新空间改变着。反之亦然：通过为本应是“自制”的空间注入一个相反的程序，空间获得了新的意义层次。事件与空间并不会就此融为一体，但会相互作用。同样地，假如西斯廷教堂被用来举行撑竿跳运动的话，建筑物将不再服从于习俗的良好愿望。这种僭越将在一定时间内是真实的，有力的。然而对于文化期望的颠覆很快就会被人接受，就像充满暴力的超现实拼贴启发了广告修辞一样，被破坏的规则很快通过象征或科技的推动被日常生活吸纳。

假如说暴力一词是对于某种关系的强度的关键隐喻，则建筑的生理性本身恰恰超越了这样的隐喻。建筑中存在着一种深刻的感性，一种不懈的情欲亢奋。其隐含的暴力取决于它所运用的力量——理性力量，非理性力量。这些力量可能不足，也可能过度。房间里过少的行动——活动减退——与活动过剩一样不是好事。禁欲与纵欲比建筑理论家已经承认的还要相近。格里特·里特维尔德或者路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的房子都无可避免地暗示了最极端的酒神狂欢。（文化期望值仅仅影响到对暴力的感知，但不会改变暴力的本质；打你爱人一个耳光，

不同文化有着不同的感知。）

建筑与事件经常或显性或隐性地僭越对方的规则。这些规则，这些有组织的安排，也许会受到质疑，但它们永远是参考系。建筑物对于否定它的活动来说是一个参考系。建筑理论因此就是一种关于秩序的理论，这种理论偏偏受到它自己允许的使用的威胁。反之亦然。

将暴力的概念引入建筑机制——我论述的目的——最终是希望获得一种新的建筑快感。和任何其他形式的暴力一样，建筑的暴力也包含了变化和更新的可能性。和所有暴力一样，建筑的暴力是深刻的狂欢式的。它理应被理解，它的矛盾力量应该维持动态，包括其内在冲突和相容性。

顺便一提，我们需要区分两种局部暴力，这两种类型倒不属于具体的建筑范畴。第一种是形式暴力（formal violence），它是物与物之间的冲突，比如形式对形式的暴力，像乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西（Giovanni Battista Piranesi）的构图，库尔特·施威特斯（Kurt Schwitters）的梅尔兹堡（Merzbau）拼贴及建筑冲突装置。扭曲、破坏、压缩、碎片化和断裂是形式处理本身固有的，这也是任何新建设会对周边环境施加的干扰，因为它不仅破坏了原有的事物，还侵犯了原有事物所处的场域。阿道夫·卢斯（Adolf Loos）在保留着19世纪风格的巴黎市郊为特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）所建的住宅就是这种暴力，而一条玻璃幕墙大道上的历史指涉也具有类似的破坏性效果。这种语境化的暴力不过是差异（difference）的争辩暴力。讨论这种暴力是社会学、心理学和美学的职责。

一扇两侧是破旧的科林斯柱（Corinthian columns）上面托着扭曲霓虹三角墙（pediment）的门，与其说是暴力不如说是胡闹。然而詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的“门柱”（“door-lumn”）一词既一语双关，又点出了语言的文化危机。《芬尼根守灵夜》揭示了某些特定的僭越有可能打击建筑语言的组成要素——其柱体、楼梯、窗户及其各种组合——因为它们受到不同文化时期的定义，比如学院派新古典主义（Beaux-Arts）或包豪斯学派（Bauhaus）。这种形式上的违抗归根结底是无害的，甚至在其暴力的过度逐渐弱化之后，还能催生出某种新的风格。于是它宣布一种新的愉悦的到来，以及对一种新规范的细化，而这种新规范反过来又将遭遇暴力。

第二重局部暴力不是一个隐喻。程序化暴力指的是那些不管有意无意，包含了邪恶和破坏性的用法、行动、事件和程序的暴力，其中包括杀人、拘留、酷刑，最终变成了屠宰场、集中营、刑讯室。

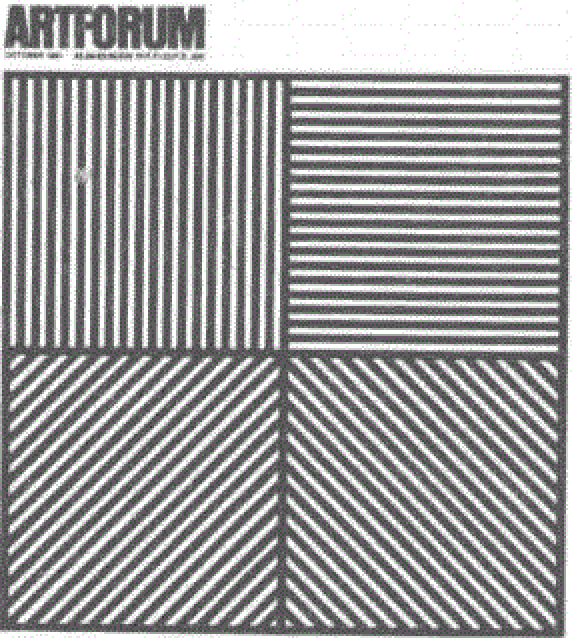
（梁幸仪　译）

1981 年 10 月刊

最后的出路：绘画

LAST EXIT: PAINTING

托马斯·劳森（Thomas Lawson）



导读

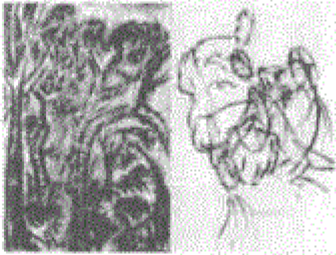
关键词：绘画的终结、挪用、图像一代、庸俗美学

托马斯·劳森（1951—　）：出生于苏格兰的艺术家、作家、教育家。托马斯·劳森与“图像一代”关系密切。这个美国艺术家小团体探索再现的本质、批判被居伊·德波（Guy Debord）定义为“景观”的后现代现象。“景观”的概念作为一个当下的学术话语，一直得到让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）等学者的关注和阐释。许多图像艺术家运用挪用的策略，即在作品中直接使用现成的图像，完全不做修改或只做很少的修改。这些图像可能从任何渠道获得：大众文化或高级文化（如香烟广告、30 年代著名艺术作品的照片等）。

艺术史家道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）于 1981 年在《十月》杂志上发表了题为《绘画的终结》的文章。作为回应，劳森在《艺术论坛》上发表了《最后的出路：绘画》，充满激情地为绘画这个媒介辩护。劳森所拥护的“照片绘画”（photo-based paintings）看似与表现的、自发的、主观的新表现主义绘画对立，但是劳森论证了恰恰在新表现主义主导市场时，照片绘画将展现出的重要潜力。在承认摄影在介入当代经验方面具有强大作用的同时，他提出当绘画媒介作为重要工具去介入摄影图像时，则可能是颠覆性的。绘画可能会因渗透进市场而成为颠覆性的工具——劳森断言市场的批判性是最强烈的——并因此证明它与其他挪用艺术一样重要。

托马斯·劳森曾就读于圣安德鲁斯大学和爱丁堡大学，并在 1979 年于纽约城市大学获得博士学位。他的论文发表在《艺术论坛》《Art in America》《Flash Art》《Frieze》《十月》，以及大量展览图册上。自 20 世纪 70 年代起，他也一直在展览自己的绘画作品。

LAST EXIT: PAINTING



绘画必须死亡；也就是说，从生活中死去而不再是它的一部分，这是为了说明一幅画究竟是如何被说成首先是与生活息息相关的。

——大卫·萨勒（David Salle），《封面》（*Cover*），1979 年 5 月

这全部归结为信仰的问题。年轻艺术家们关注图画和图画制作，而不关注雕塑和现场艺术（lively arts），这是现在面临的一个让人困惑的选择。他们可以继续相信传统的文化制度，这种制度与架上绘画产生认同可谓非常便利；并实际地表现出对现状的一种盲目满足。他们可以涉猎“多元主义”（pluralism），也就是枯竭的现代主义的最后据点，并从多种多样的有吸引力的标签——叙事艺术（Narrative Art）、图案与装饰（Pattern and Decoration）、新意象（New Image）、新浪潮（New Wave）、幼稚的新（Naive Nouveau）、精进主义（Energism）——中选择最适合他们自己的自我指涉目的的风格。或者，他们可以更坦率地参与对现代主义最后的风格主义痉挛的利用，并复兴抽象绘画的理念。再或者，他们可以采取一个更具批判性的立场，将他们的信仰投资于现代主义艺术激进表现形式的颠覆潜力之中，这种现代主义艺术是指那些贴有极简主义和观念主义标签的现代主义艺术。但是，如果这些不可救药地折中，深陷于其惯用手法的可预测性的泥潭中的学院主义或感伤癖完全与坚持纯艺术（Fine Art）的理念一样会退化，那又该怎么办呢？

这正是今天的混乱局面，每个人似乎对此都有自己的高见。有一个极端例子，雷恩·理卡德（Rene Ricard）为《艺术论坛》杂志写了一篇关于朱利安·施纳贝尔（Julian Schnabel）的文章，他以一种反动的表现主义的名义进行了狂妄的自我吹捧，对这位作者——一个使艺术贬值为庸俗的勇士——的重要性进行了无尽的赞颂；他害怕任何稍有难度的东西都可能没有乐趣。文章写得非常轻率，但却嘈杂，它应当被视作某些反理性精英的严肃的辩护书。另一方面，《十月》杂志一直在发表时髦的悲观主义预测，谴责——至少是含蓄地——自 60 年代末以来产生的所有艺术；但是，编辑们认为可以接受的、受到少数极简艺术家和观念艺术家明白无误、显而易见影响的艺术则除外；编辑们把这些艺术家奉为信仰的真正保护人。这些理性但反对审美的精英，站在一个高度道德优越性的立场，从整体上谴责他们基本上不屑一顾的“不正确的”艺术实践，认为这些实践是不可救药的资产阶级的活动。审美家和道德家的这两种做法都模糊了区别，而艺术本身则被方便地贬谪到一个不重要的位置，它的作用只是作为背景材料来限定自我展示或理论展示。从这两个方面我们都得到同样绝望的信息：继续创作艺术已经没有意义，因为它只能在与真实世界绝缘的情况下，或作为一个不负责任的小玩意而存在。这只是部分的事实。虽然继续创作某些类型的艺术已经没有意义，但是，艺术作为文化话语的一个模式还没有变得完全地毫不相干。这样的论证才是更加准确的，虽然也是复杂得多的。

现在……现代艺术开始失去它否定的力量。一段时间以来，它的拒绝已经成为仪式般的重复：反叛变为手法，批评变为修辞，越界变成典礼。否定不再是创造性的。我不是说我们生活在艺术的尽头：实际上我们正生活在现代艺术这个观念的尽头。

——奥克塔维奥·帕兹（Octavio Paz），《泥潭中的儿童：从浪漫主义到前卫的现代诗歌》（*Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*）

尽管有这些骚动，70年代后半段众多绘画的复兴，从新抽象到图案与装饰，其结果不过是一个长期以来操劳过度的术语——现代主义绘画的最后喘息。（大量困惑不解的批评家利用牵制战术把这个事实隐瞒在一块毯子下，但到这个十年快结束时，这块最后被标注为"多元主义"的毯子变得越来越像一块裹尸布。）这些复兴经过防腐处理，安息在芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）的那个标题非常不恰当的展览"美国绘画：八十年代"（American Painting: The Eighties）中。举办于1979年的这个展览使局势变得异常清楚，我们对此理应感激。每位参展的画家都尽了最大努力，利用一些生活的火花来重新填充现代主义绘画的基本原则，同时坚定地待在教条的安全限度内。和预料的一样，结果令人沮丧，这是一个充满疲劳的陈词滥调但仍旧装作新鲜的葬礼队伍，一具经过化装使看上去永远年轻的尸体。

当现代主义还是一种创造性力量的时候，它对主流文化采取了一种有计划的、敌对的立场。它狂暴地反对秩序，尤其是资产阶级秩序。为此目的，它发展了一种直观性（immediacy）的修辞，不仅避开了西方艺术的模仿传统，而且也避开了再现结构所蕴涵的审美距离——这种距离必然被嵌入一幅被当作某种其他东西的图画内，它认可艺术作为一种话语实践的观念。现代主义出现以后，艺术变得具有陈述和宣告性；我们进入了这个宣言和艺术家陈述的时代，它的合法性绝不容忍不同意见。

现代主义对直观性的坚持和对距离的排斥，不可避免地导致对历史的否定，它越来越强调现在，而且也强调艺术家的存在。表现性的象征主义让位于自我表现，艺术史发展成为自传。前卫艺术成为一种只关注自身及自身规则和手法的实践。最令人惊异的结果是技艺的解放，而最没有用处的结果是对新奇（novelty）的追逐。随着现代主义理念的贬值，它的蓄意的稀少性（sparseness）因为过度使用而被磨损；将冲动表演出来的做法，而不是对想象进行反思的原则，成为衡量满意度和价值的尺度。于是，现代主义对于艺术实践中心的一种本质的无意义性（meaninglessness）的坚持，其意味实际上越来越小。它从为存在的绝望代言，堕落为一种空洞的、自怜的、但又类似感觉论者（sensationalist）的风格主义（mannerism）。从关注虚无性（nothingness），发展到自己成为虚无。对模仿的批判以及对冲击力和传统界限以外的新体验的逐步升级的要求，不可避免地松开了艺术话语与日常生活之间的联系。艺术成为一种抽象，某种只对其实践者有意义的东西。总而言之，现代主义艺术家的做法

教《圣经》所称在世上传布罪恶、将在基督复活之前的最后几天反对基督的对抗者——译者注）的特务。对于真正的信仰者来说，它们确实是这样的。

罗斯使这一点变得清楚，即手法确实已成为仪式，批评也仅仅是修辞。现代主义已经完全被它原来的敌人、资产阶级所拉拢。从敌对到支撑，从颠覆到现状的堡垒，它已成为从特定历史中完全脱离出来的个人自由和事业的纯粹标志。这段历史曾经给予过它意义。现代主义的策略和手法不但已经被广告、电视和电影等宣传工业借用，它还成为它们的一部分，向公司机构（corporate structure）授予权威和真实性，这些公司机构显著地构成了我们日常生活很大的一部分。

> 我们需要变化，我们需要快速的变化
> 摇滚以前只是过去的一部分
> 因为后来我听着所有的东西都一样
> 噢—噢……
> 这是结束，70年代的结束
> 这是结束，本世纪的结束
>
> ——雷蒙斯乐队（The Ramones）
> 引自歌曲《你还记得摇滚乐广播吗？》，1979年

这是本世纪的结束。如果现代主义的形式主义最终看起来不足为信，它杂种般的后代将继续充斥着各个画廊。这种形式主义受到了据称它试图颠覆的社会结构不可救药地拉拢。我们都想见到一些新的东西，但是，我们到目前为止所得到的东西，除了某种奇异感以外，是否有任何价值，这一点根本就不清楚。正如安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）《狱中札记》中非常有预见性的观察指出的，一个缺乏确定性的时期受到了病态症状过多的折磨。从建筑批评家开始，这些症状被喝彩为"后现代的"，这个词代表了恢复一个不加甄别的（undifferentiated）过去的怀旧愿望；而这种喝彩是非常随意且不负责任的。根据这种理解，任何搬用其他时期、其他文化风格和意象的艺术都具有被称为"后现代"的资格。具有讽刺意味的是，迄今为止作为这个观念的范例而取得最大成功的群体是由诸如乔纳森·博洛夫斯基（Jonathan Borofsky）、卢西亚诺·加斯特里（Luciano Castelli）、桑德罗·基亚（Sandro Chia）、弗朗切斯科·克莱门特（Francesco Clemente）、恩佐·库奇（Enzo Cucchi）、雷纳尔·费丁（Rainer Fetting）、萨洛美（Salomé）和朱利安·施纳贝尔这样的伪表现主义者（pseudoexpressionists）所组成的。尽管这个用法的后面存在着混乱思想，它的主张确实有一些价值，但这些艺术家的作品终归应当被看作现代主义精神的最后一次日见衰落的回光返照的一部分。他们取得最初成功的原因非常明显。这些艺术家的作品充满了可被轻易辨认出属于艺术或至少是属于艺术史的形象和手法，但看起来与近期纽约现代

主义作品所具有的严格的可敬性相差甚远。如他们的支持者很快指出的，他们的作品至少表面上能够适用于从观念艺术一直延伸到达达主义的一系列活动。除此之外，在这样一个对于个人自由的观念只有口头承诺的时期，它们看起来是个人化的，有特质的，尽管那种自由正在法律和商业的约束下系统地受到限制。

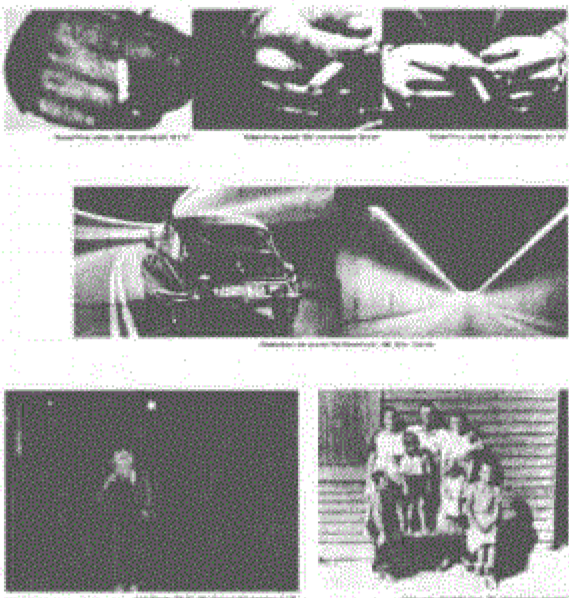
这些年轻的艺术家装作敬畏历史的样子来迎合他们自己。他们的事业的显著特点是对过去的敬意，尤其是对现代主义早期的怀旧。但他们给予我们的是历史意识的一个模仿品，是对邪恶信仰的实践。（即使是诚实、廉正的博洛夫斯基也在此被牵扯进去，这是他坚持进行神化的结果。）因为他们把自己的源泉从最初的情境中剥离出来（decontextualizing），还拒绝为自己提供一个新的、适当的批评框架，所以他们不承认历史的特殊性（particularities），而倾向于一种普遍适用的神话，由此他们就屈从于感伤癖。

基亚和库奇追求新原始主义的刺激，特别是马克·夏加尔（Marc Chagall）这一类人认为的刺激，培养了一种对假设出来的稚拙的趣味。加斯特里、费丁和萨洛美回想到了历史上的同一时期，但却更喜欢德国表现主义风格和内容的公认的狂放。而不论他们的源泉是什么，这些艺术家想制作看起来新颖，但又不那么有疏离感的绘画，所以他们采用了可辨识的风格并对其进行修改，结果是他们在更大的程度上使用更鲜艳的彩色和更富于时髦劲儿。他们的作品看起来也许粗率简单，但它本意是想装出无政府主义的样子。只是策划得太过，因而有些过犹不及。

克莱门特和施纳贝尔两人更有野心，试图在他们的作品中容纳范围更广泛的含义。两人都拾起了30年代、40年代法国和意大利艺术中时尚的新浪漫主义（neoromantic）和伪超现实主义（pseudosurreal）的因素，并大肆宣讲他们之所以这么做的罪恶般放纵的趣味。但这只是一个起点，尽管这个起点鼓励无节制地合拼素材，同时它把重点放在添加性拼贴上。文艺复兴绘画、巴洛克绘画、印度小画像（Indian miniatures）、不值钱的宗教物品，类似某种类型的“大家平等游戏”（anything-is-fair-game）。任何东西被接受后，都与其他东西并无二致，所有的区别都融入了风格、图像、方法和材料等一连串被认为是诗意的激流中，并因此得以免于纯粹的批评。

讨论文化同类相食（cultural cannibalism）这个更广泛的题目，需要另外写篇文章来研究；而针对现代艺术多个领域的合并这个问题，我写区区这一篇文章也是很难达到目的的。只关注那一点就可以得到太多的证据，揭示出向一种20世纪艺术献殷勤的历史主义；表面上，这种艺术可以被认定是反现代的。之所以称之为表面上是因为在某一个时期创作的任何作品都必定与同一时期的其他作品共有一些本质的特征；说它反现代，是因为我谈论的是30年代、40年代艺术家的创作，他们公开反叛激进的现代主义的主流——也就是最近作为博布格（Beaubourg）“现实主义”（Les Réalisme）展览的一部分而聚在一起、老于世故而又经常态度温和的艺

术。同样的材料还是“西部艺术”（Westkunst）修正主义历史展的引言。淘气的小孩是很难对付的，从这种意义上讲，这是很难搞的艺术，也就是说，它是在一套经过严格界定和保护的惯例中举止不端正的艺术；举止不端以显示纪律的必要性的艺术；鼓吹在审美和政治领域同时强迫回归到“外部价值”的艺术；经常宣称自己是民族主义的，却永远是传统主义的艺术。搬用这种艺术的近期作品具有一种批评的意义，这是可能的。伪表现主义者的作品确实利用了一种矛盾的意义，不断地将并不相配的元素和态度配在一起，但他们只走了这么远。一种过时的模仿主义（mimeticism）用表现主义的直观性表达了出来。作品声称是个人化的，却从其他地方借用了策略和形象。有一种庸俗（camp）的看法认为，曾经被看作不良艺术的东西现在可能是有趣的：然而，持这种看法的人用自以为重要的术语进行了表达，而这些术语很大程度上缺乏幽默。搬用的做法成为典礼式的，成为一种调和，在这种调和中，拼贴不被当作一个破坏性的媒介，也不是一个对知觉提出疑问的策略，而是一台培养无限增长的机器。





早期现代主义和时髦的反现代主义的这段婚姻可以被描述为庸俗，作品则确实存在沃霍尔主义（Warholism）色彩。这是带有营销策略的玩世不恭的作品，因而对时尚也是极其敏感的。这是依赖于调皮的暗讽和精减过的客人名单的作品——一个绝妙的例子是克莱门特为一群漂亮的暗娼所做的壁画式肖像系列，虽然克莱门特对同性恋题材的关注也是以相同的方式进行的。

但是，把这种作品当作是庸俗而予以否定则过于轻率，因为紧接着还有一些更加不祥的东西。将对立面强制进行统一是一种由来已久的修辞手段，它可以使话语免于批评。吸收一切东西的能力提供了这样一个前景，即用最大可能的统一体来结合最大可能的宽容度，这个统一体成为压制性的统一体。有了这种艺术，我们就得到了相当于辩证法的一张漫画，其中，元素的嵌套切断了意义的发展，转而创建了希望我们拿来与适当的态度和机构相联系（高雅艺术适合博物馆）的固定形象——陈词滥调。这种作品带着显著的犬儒主义，彻底推翻了现代主义事业，去除了在现代主义表达核心处的对虚无的急切感知，并以这个沾沾自喜的看法取而代之，即，如果艺术不表达什么意义，那么对于那些只想寻欢作乐的人来说它将是更加可以接受的。这样一种被贬低的现代主义实践的版本猛烈地反对批评分析，因为它只是在场的一个宣示，这样一个观念表示的只是需要我们注意艺术家的野心。

爱情状态是危险的，因为你说服你自己相信你从来没有这么幸福过。

——大卫·萨勒：《ArtRite》，1976—1977 年冬季

大卫·萨勒画过非常时髦的画，那些画挂在最华贵的房间里将非常赏心悦目。他的色彩选择棒极了——苍白的着色区域，用明亮的、大反差的线条和油彩块加以突出。一种非常时髦的样子。然而，他用这种方式呈现的图像在情感上和理性上都是让人不舒服的。他的题材经常是裸体女人，像物品一样被呈现出来。偶尔也有男人。说好听点，这些对人的再现是匆忙的、草率的；说难听一些，它们是兽性的、扭曲的。这些图像一张挨一张地摆在一起或是叠放在一起。这些并置教导我们去隐喻性地理解作品，如萨勒喜欢画的双联画（diptych），然而这些隐喻的意思终归拒绝明朗化。暗示了意义但意义却被挑逗性地抑制。它似乎就在画的表面上，但一旦我们走近，它就会消失，激起观众对于无法解脱因袭再现的偏见进行更深的探究的愿望。萨勒的作品是诱惑人的、暧昧的，这种暧昧就是其力量的来源，因为当我们试图给黑暗带来光亮时，我们也照亮了很多其他的东西。萨勒追随的是一种渗透和破坏的策略，使用现成的惯例来反对它们自己，希望由此暴露出文化压制。

萨勒在这场论争中占据了一个中心位置，因为他似乎是在克莱门特和施纳贝尔所实践的那种空洞的形式主义与对这种主义的批评性颠覆之间小心翼翼地保持平衡。长期以来，他的作品与这些艺术家的作品就共同拥有某些特征，特别是将异质的风格和图像有意地、令人疑惑地进行并置的做法。不过，克莱门特和施纳贝尔的作品在最底层仍然是自恋狂式的，而萨勒的作品一直看起来都是越来越有距离的，这是精心策划的渗透，目标是解构流行的审美神话。只有到现在才似乎出现一种危险，渗透做得太彻底，诱惑者发现他自己爱上了预期的受害者。

这种迷恋在萨勒同施纳贝尔之间所谓的合作之后的数月间变得更加明显。这是一次经过认可的合作，对施纳贝尔来说是一个有意的姿态（他一直在拿出画作进行交换），在合作中他颠倒了萨勒的一幅双联画的顺序，并且用一张大的、草草画就的萨勒肖像覆盖了一块画板的一部分。萨勒原作的结构被隐喻性地撕裂，实际上是被抹掉，其意义与其说被改变还不如说被否定了。画作实际上成了施纳贝尔的；它显示，作为争夺题材控制权的方式，同类相食与破坏相对具有更优越的力量。后来，萨勒的绘画变得更厚重，挥洒更奔放，一些形象可以被清楚地辨认出是来自于其他艺术。简言之，总体效果似乎不再那么有威胁性。

不管怎样，萨勒的绘画仍然是指示激进艺术家最后出路的重要指针。他画画，但它们是死气沉沉、了无生气的再现，再现的是在一个使自我表现制度化了的文化中，激情已经成为一件不可能的事情。他们采用了我们的文化所能提供的最引人注目的个人真实性记号，并试图阻止它，揭露它的虚假性。绘画看上去是真的，但它们是赝品。它们通过窃取来完成，使人们对支持和约束我们的意识形态制度的信念

产生一种断裂性的疑虑。

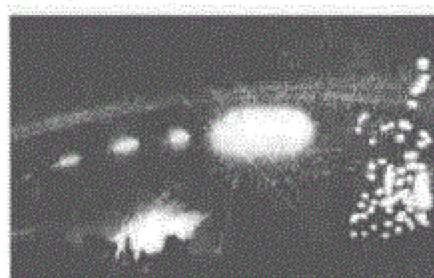
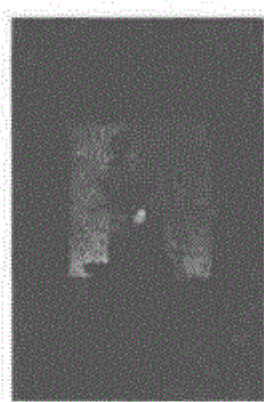
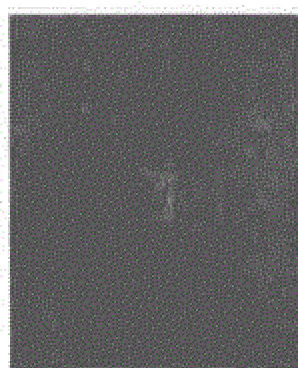
> 对于一名立志要从事早前叫作哲学的知识分子来说，没有比希望自己正确更不恰当的了。想要正确这个希望本身，直至其最微妙的逻辑反思形式，正是哲学所关注和想要推翻的那种自我保存精神的一种表达。
>
> ——泰奥多·阿多诺（Theodor Adorno）：《最低限度的道德》（*Minima Moralia*）

我相信，对于定义"后现代主义"那个蹩脚的词有一点点兴趣的多数严肃的批评家，他们会同意到此为止我的论断要点。他们会同意，在当前情况下，任何特定媒介的活力不仅都是不可信的，而且审美经验本身也已变得让人怀疑。但是，正是在此，面对着不可调和的差异，我们开始疏远。从根本上，这是某个逻辑上的甚至是教条主义的纯粹性与真实生活的非纯粹性之间的一个矛盾；是面对理想与现实之间的差距时，我们该如何做所产生的分歧。

近期，一份理想主义立场的简明扼要的声明出现在《十月》第16期（1981年春季）上，那就是道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）的文章《绘画的终结》（*The End of Painting*）。克林普用我前面使用过的相同术语描述了现代主义绘画的衰弱，然后就试图通过展示"终结"来完成论证。出于这个目的，他单独选择了丹尼尔·布伦（Daniel Buren）的作品，作为十年以前设法要与纯艺术的神话相竞争的观念主义的典范。克林普承认，布伦的作品因为看起来不起眼而冒着一定的风险；还承认，因为它在形式上故意地没有意义，因此可能无法在批评的层面上操作。确实，这是一个问题：作品需要一个解释性的文本，一本提出问题的手册，一本指导人们方法的指南。但这是最不重要的一点，因为克林普没有承认，到现在，布伦的策略已经退化为仅仅是一个优雅的手法，已经被它原本设法要破坏的力量所归化。比像装饰还要糟糕的是，他的行动摄影记录使他的作品现在看起来非常像他所鄙夷的艺术，确实让人回想到50年代巴黎流行过的那种"撕贴"（décollage）。所以，布伦实际上发现他自己处在一个与萨勒所面临的困境相同的困境，但是，因为他从一开始就有意大量减少他的手段，现在他可用的手段就更少，所以逃脱失败或被拉拢的希望就更小。由于这个不可避免的绝境，很多的观念艺术已经失去了自己的信念，并因此失去了它激发思想的能力。

有人就是不相信终结已经临近的再三警告，尤其是当那些发出警告的人凭借自身的资格正舒适地作为制度安坐着的时候。多数曾经被认为有颠覆潜力的活动——主要是因为它提出了创作一种不可能变为商品的艺术的希望——现在已经和绘画及雕塑一样完全地学院化了，访问任何一所北美的艺术学校就会马上知道这点。艺术不只是学院化了，而且还是可营销的，"纪录"成了交换的信物，在一个更大的有嘲讽意味的资本主义市场的副本中替代了真实的东西。

谢里·莱文（Sherrie Levine）认识到这种状况，她决定简单地再现创造性这个

观念，将重新呈现他人的作品作为自己的作品，从而试图破坏一种少数天才的特有产品价值较高的体系。通过这么做，她完成了对克林普结论性的论证，而且比布伦做得更为出色，但这种完成是不现实的。它也几乎是没有希望的。她说出了这个认识，即，在一整套的约束条件下——这些约束是由于对现状的了解而被施加的，也是由试图在理论和政治意义上都显得“正确”的欲望强加的——什么事情都做不了，创造性活动已经失去了可能性。所以，像任何没有寄托的受害人一样，她只是窃取她所需要的东西。莱文的挪用（appropriation）是施纳贝尔的盗用（misappropriation）的底面（underside），他们两人发现他们处在一种反常的亦步亦趋（lockstep）之中。她的位置的极端性折回到她身上，使她的作品感染上一种近乎浪漫主义的尖刻，这种尖刻抗拒解读，也同样抗拒她无法避免的直率的浪漫主义。

那么，在当前情况下，如果一名激进的艺术家想避免马上被拉拢或被强制处于不活动状态，他或她该怎么做？荒谬的是，在克林普谈论布伦的一个段落中可以找到线索：“布伦作品的一个根本点在于，它与那些它试图使其变得可见的制度共同行动，它们变得可见是艺术品可理解性（intelligibility）的必要条件。这就是他的作品不仅出现在博物馆和画廊中，而且摆出绘画的姿态的原因。”能被抓住以解构当前的幻象的东西就是绘画本身，它是个性神话的最后庇护所。因为绘画密切地关注幻象，还有什么其他更好的颠覆手段呢？

> 有教养的艺术门外汉（philistine）习惯于要求一件艺术“给予”他们某种东西。他们不再为激进的作品感到不愉快，而是求助于那个谦虚到无耻的看法，即他们不懂。
>
> ——泰奥多·阿多诺：《最低限度的道德》

假定阿多诺的观察是准确的，那么明显地，使用骗术来撬开那种理解就是必要的，因为今天的主要问题就是为一个健康的怀疑论开放批评话语的渠道。抗议的现成途径以及通常可以治疗被剥夺权利者和清醒者的骚动都不再有效。它们可以轻而易举地被压制，或是被一个官方“调查”收买。但是，通过耍花招，通过使用不引人怀疑的媒介来做伪装，激进艺术家就可以调动观众的信任来去除他或她确信无疑的事情。因此，那位艺术家的意图必须是从内部去搅乱常规思维，使人对标准化的关于“自然”的看法产生怀疑；他的做法是使曾经用于再现它的手段发生动摇，尽管他认识到

这样最终还是肯定会导致某种失败。因为终归必须采取某些行动，不管是多么的无望，多么的带有临时性特点。另外的选择就是不负责任的默许，是绝望下的冷漠。

最近，对于自然的看法正以前所未有的广泛程度传播开来。我们按照电影或录像带上再现的那样来认识真实生活。我们所有人都卷入一个正在显现的关于满足感的景观中，都被无节制的展示与选择的繁多弄得消极，对变化麻木不仁：这个景观提供了心满意足的幻象，同时慢慢地产生一种使我们失去活力的异化感（alienation）。以各种形式出现的相机是我们的神，它分发着我们误以为是真实的东西。相片就是现代世界。我们基本上别无选择：接受照片，像阴影一样，像电视屏幕上的图像一样不真实地生活；或是感到被抛弃、不满足，但对此却无能为力。我们知道所有事物的样子，然而是从很远的距离之外。可是，正如摄影使现实远离我们一样，它还允许我们“抓住瞬间”（catch the moment），使现实看上去更加直观。当前，一种真正自觉的实践是首先关注这个悖论的实践。这样一种实践在严格的语源学意义上可以被称作“后现代”，因为它对延续现代主义的敌对立场感兴趣，对直观行动的可能性感兴趣，而它也意识到那种直观性在时间上，对真正的话语所施加的封闭性。正是艺术，重新引入了审美距离观念；它作为一个有价值的事物，允许那种话语的公开。正是艺术，注意到我们所接受的观念和方法的运作方式，尤其是注意到主流媒体的运作方式，希望展现出僵化的、很多情况下隐藏的意识形态，这种意识形态塑造了我们的经验。

这是一种探测摄影问题的阴暗秘密和探测潜藏记忆的社会痕迹的艺术，它最明显的手法将是利用摄影媒介本身，分离出一条条的信息，重复它们，改变它们的大小，变动或突显色彩，并由此揭示出诱导我们思想中隐藏的欲望结构。确实，正是这种类型的实践，像达拉·伯恩鲍姆（Dara Birnbaum）、芭芭拉·布洛姆（Barbara Bloom）、理查德·普林斯（Richard Prince）和辛蒂·谢尔曼（Cindy Sherman）那样，用视频、电影和时尚摄影来工作的艺术家的实践，吸引了如克林普和克雷格·欧文斯（Craig Owens）这样的批评家经过深思熟虑的注意力。然而，尽管这种做法取得了成功，它终归仍然是过于直白、过于宣示性。作品中存在的所谓模糊性是它自己内在运作方式的一个假设，对于激发真正使人烦恼的疑虑的成长，它几乎无能为力。再现仍然是安全的，作品被当作又一个前卫艺术策略而非常轻易地被否定，评论被轻而易举地辨认出来。

绘画是最不合适的手段，但却偏要用绘画来解决这个问题，这种想法因为有悖常理，反而更加引人注目。它是完美的伪装，大家肯定记得毕加索认为立体主义和伪装完全是一回事；它是虚假再现（misrepresentation）的一种手法，一种专门破坏样貌的确定性的解构工具。将绘画作为一种颠覆方法的搬用使我们得以将审美活动放在市场的中心位置，在这里它会带来最大的麻烦。因为，正如很多观念艺术家所发现的，在市场外围制作的艺术仍然是边缘的。为了重新启动辩论，为了让人们思

考，我们就必须在那里，我们必须被听到。杜尚最重要的教训之一就是，那些希望在可接受的、缺乏思想趣味的平静水面上制造出批评性骚动的艺术家，必须用尽可能怪异的方式来行动，甚至可以达到似乎会危害他或她自己的位置的地步。现在，艺术家仅仅略比剽窃的设计师高明一点，长此以往，人们将对他们越来越缺乏信心，对这个现状的认识似乎只能通过需要最多信心的媒介来进行充分的表达。

因为这个信仰问题才是最重要的。我们生活在一个怀疑论的时代，因此，艺术的实践不可避免地由于信仰的搁置而被削弱。艺术家可以当这一点是假的而继续做下去，可以幼稚地相信车到山前必有路。但是，在这种情况下，一个更深思熟虑的立场暗示了反讽模式的运用。然而，现代主义被资产阶级主流文化所拉拢的一个最让人困扰的结果就是，在某种程度上，反讽也被招安了。对世界隐约有一些反讽，略有一点调侃的这种反应，现在已经是一种陈词滥调的、缺乏思想的反应；已经从一个可能打破常规思想的方法，变成一个为建立同谋关系服务的惯例；已经从一种对缺乏信仰采取将就态度的方式，变成邪恶信仰的一面屏幕。在后一种意义上，流行电影和电视节目都是反讽的，新闻广播员是反讽的，朱利安·施纳贝尔是反讽的。也就是说，反讽不再被轻易地视作一种解放性的模式，反而不时是一种压制性的模式，在艺术中是一种在很多情况下是庸俗的同义词的模式。这种情况的复杂性要求有一个复杂的回答。我们面对着泛滥的信息，多到它对于我们已失去意义的地步。我们可以耸耸肩摆脱它，讲讲笑话，忏悔我们的困惑。但我们的自由本身处在危险中，我们受到了欺骗，却对此视而不见。

使用摄影术（photography）和摄影图像（photographic imagery）的当代作品中，最有挑战性的仍然是解释性的。它指出了我们可以想什么，但仅此而已；对相机制作图像带来的反响，我们的理解还没有达到一种一致的、复合的形式。重要的问题已经提出，但它们仍然是单个的，令人费解地支离破碎着。

激进艺术家现在面临着一个选择——绝望，或最后出路：绘画。绘画的话语性质确实是有用的，因为它具有永远不会终结的再现网络的特性。它确实经常涉及最近时期任何自觉的努力中隐含的反讽，但能够超越之，再现之。下面一页是我的论证的尾声，它复制了若干艺术家的作品，这些艺术家已决定要创作可被归类为绘画或与绘画相关的作品，但这必须被看作另外的东西：一个奋力拼搏的姿态，一个处理当前艺术创作中诸多矛盾的艰难尝试；其做法是关注问题的核心——在“现代”和“后现代”之间延续下来的争论，这个争论经常表达为绘画的生命或死亡。

（宋晓霞　译）

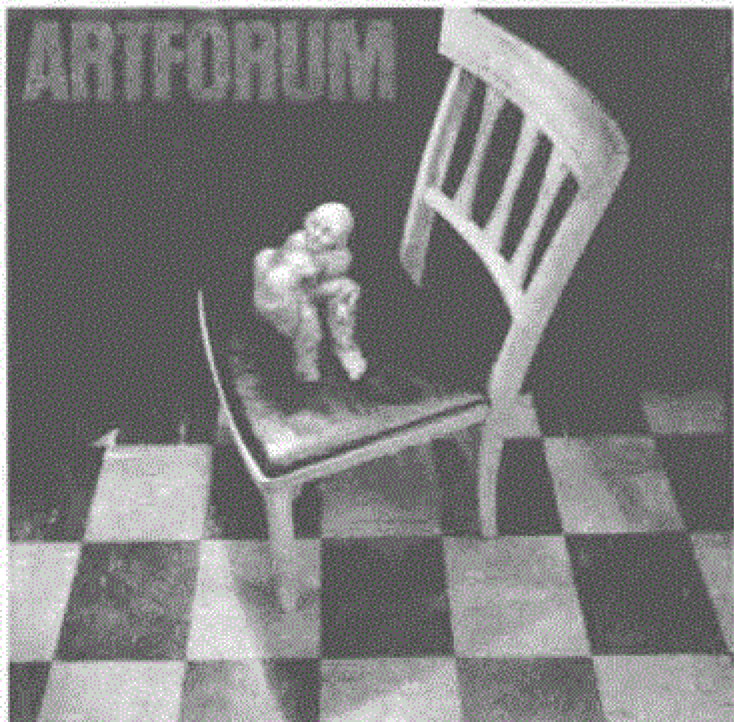
中文译文原载于［美］布莱恩·沃利斯（Brian Wallis）编，宋晓霞译，
《现代主义之后的艺术》，北京大学出版社，2012年，第173—187页。

1982年3月刊

弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用

PARODY AND APPROPRIATION IN FRANCIS PICABIA，POP，AND SIGMAR POLKE

本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）



导读

关键词：战后艺术、现代主义、大众文化、高级文化、拟像、韵味

本杰明·布赫洛（1941—　）：德裔美国艺术史家、批评家、学者。本杰明·布赫洛1941年生于科隆，“二战”时在瑞士躲避战争，后成长于德国的战后重建时期。布赫洛曾在科隆和慕尼黑短暂地学习美术史，1969年获柏林自由大学德国文学和艺术史辅修硕士学位。此时的柏林正是德国学生抗议浪潮的策源地。布赫洛在伦敦写了两年的小说后，于1971年进入德国艺术界。1975年至1977年，他在杜塞尔多夫做关于当代艺术史与批评的讲座，同时为马塞尔·布达埃尔（Marcel Broodthaers）、丹·格雷厄姆（Dan Graham）、格哈德·里希特（Gerhard Richter）策划个展，以及为西格玛尔·波尔克（Sigmar Polke）策划首个回顾展。之后布赫洛移居北美，在纽约城市大学研究生院师从罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss），于1994年获得博士学位。他在美国的大部分著作是关于艺术的，包括为《艺术论坛》和著名的学术期刊《十月》撰文。布赫洛还与哈尔·福斯特（Hal Foster）、伊夫－阿兰·博伊斯（Yve-Alain Bois）以及克劳斯合著了《1900年以来的艺术》。

布赫洛的艺术批评既有哲学的严谨又有政治的坚定，他认为艺术应被置于经济、社会、政治、思想和体制系统上下文的错综复杂的关系之中来理解。他是体制批判（即通过将体制系统透明化而达到批判和改革目的的艺术思潮）的杰出理论家。布赫洛的著作来源于法兰克福学派的批判理论。

布赫洛重视艺术批评的作用，强调批评在艺术与历史和现代关系中的责任，但同时他一向谨慎地对待批评的局限性。为了表现出对这一论断的进一步推进，他在2003年的著作《新前卫与文化产业》（*Neo-Avantgarde and Culture Industry*）的前言中指出了他之前著作中出现的问题，包括未将女性艺术家囊括在内，以及将艺术家权威化的尝试。2005年，布赫洛成为哈佛大学现代艺术教授，并担任艺术期刊《十月》的编辑。如今他已成为近几十年来最有影响力的艺术史家与理论家之一。收录在此的布赫洛的文章《弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用》追溯了挪用艺术的历史谱系。

拜物主义的本质并非主体或客体对物质的热情，而是对编码的热情，通过对主体和客体的掌控，编码将主客体都纳入抽象的操控中。这从本质上体现了意识形态的过程：不在于把边缘化的意识投射为各种超结构，而是将编码的所有层面都泛化了。

——让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）：《拜物主义与意识形态》，1981 年

所有文化活动都将话语中陌生、异域、外围、过时的元素挪用为不断变化的习语。关于挪用的选材，其背后的动机和标准往往与每种文化动态的根本推动力之间有着微妙的关联，从帝国主义挪用外国（文化）财富这种最原始的欲望，到对历史与科学的探索等都属于此范畴。在美学中，挪用来源于一种真切的愿望，通过将某种本土、当代的编码与其他不同的编码做对比，比如对比过去的风格、异质的图像来源，或对比不同的输出和接收方式，以追问本土、当代编码的历史合法性。而挪用历史模型的动机来源于建立连续性、传统以及身份认同的愿望，同样也来源于一种试图掌握所有编码系统的愿望。

在其最变化无常却最有效的版本中，在时尚话语里，挪用作为商品创新的一种策略体现了其典型的功能：通过仪式化的消费，赋予其具有历史身份的外衣。挪用的每一个动作都必定涉及转换：每一个习得的行为都预设了料想中的质变。挪用声称要医治物化的病态，但相反，它却制造并延续了这种物化的病态。当代个人的社会行为，在去政治化的消费及量身定制的政治中定义着自身，都在当代新前卫艺术家那里找到了镜像。

由于战后的现代主义，艺术家被限制在一种与社会政治及使用价值无关的艺术行为中，艺术家只能创造交换价值，而一件当代作品产生交换价值的能力已成为衡量其美学价值的最终标尺。在很多涌现出的当代画作品中，风格的问题包含了某种作者与观众之间的秘密协议，要去接受加诸其上的历史局限，并在对符号解放的无力重复中遵循它们。这种对风格的协议暗示了某种心照不宣的理解：在一定时期内，只能接受和允许极少数、被精确定义的对能指（signifier）的改造。其他所有的行为活动，无论是不同的还是异常的，在获得文化地位前，都被暂时排除在公众视

PARODY AND APPROPRIATION IN FRANCIS PICABIA, POP, AND SIGMAR POLKE

28-29

30

线外，遭遇挫败。

现代主义艺术家对社会政治行为的抽离受到美学自律和形式主义等意识形态概念的支撑与美化。这持续受到了来自艺术家及美学行为本身的反抗，艺术家通过挪用生产程序与材料、象征性符号以及来自所谓“低级文化”（low culture）和“大众文化”（mass culture）的接收方式，将这些元素引介到“高级文化”（high culture）的话语中。某种特定的文化编码系统中的组成元素产生于一定的历史和地理范围，而这些历史和地理范围转变得跟前卫艺术家对创新性挪用的需要一样快。举个例子，从19世纪后期对日本风的追捧，到立体主义对黑人艺术（Art Negre）的发现，然后到超现实主义对另一真诚的原始主义领域的发现，即儿童艺术和原生艺术（art brut）。从仿木（faut bois）到假天真（faut naïf），人们可以从历史上每个挪用的例子中发现同样多的伪装与启示。高级艺术（high art）以低级艺术（low art）的姿态出现，复杂、学术的学问表现为原始、不加修饰的表达，交换价值以使用价值的姿态出现，当代性（以及对目前特定意识形态压力的暴露）被掩饰为普世与永恒。每当在高级文化框架中的前卫艺术挪用来自低级文化、民间或大众文化的话语元素，就等于对精英主义的隔离以及其继承的生产程序的过时性进行公开谴责。但最终，每次“填平鸿沟”的尝试都仅限于艺术的语境下发生，反而再次肯定了分水岭始终存在。因此，每次文化挪用都构建了一种双重否定的幻影，否定了个人创作冲动和真正的原创这一概念的正当性，也同时否定了具体例子与作品自身行为的功能之间的关联。当马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）挪用了一件工业生产的生活用品，以求定义一件美术作品的认知和认识论的地位时，阿波利奈尔就正确地预言了他能够调和艺术与20世纪的人们。

但是，杜尚作品中这种原创的生产主义维度，即使用价值物件象征性替换为美术/交换价值物件，最终在作品的文化同化过程中丢失了。现成品艺术沦为对物件作为美学话语的语义元素时的本体论与认识论地位的美学—哲学思考。几乎在50年后，在美国波普艺术的源头，相似的问题引起了重视，相同的矛盾变得明显。当罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）和安迪·沃霍尔（Andy Warhol）通过染料转移过程和丝网印刷等生产工艺把机器制造“现成”图像（found imagery）引介到高级艺术的话语中，拒绝了姿态身份和表达的原创性。在下个十年中，令个人创作变得具体化的程序在图画的机械建造中被否定了。不过，在其后的文化同化过程中，这些作品获得了一种完全颠覆其原本意图的历史“意义”。它们变成了艺术代表作以及一个时期的象征，人们认为其建立了高级艺术创作新的可行性以及新的绘画流程，尽管他们尖锐批判了高级艺术话语中的隔离，批判了事物获得了交换价值后的曲高和寡，尽管他们否定了各种不食人间烟火的陈旧观念，但这种事情还是发生了。在过去的十来年里，创造和个性的生产的具体过程被机械的绘画建构所抹杀。然而，在后来的文化同化过程中，这些作

得激进和有影响力得多。皮卡比亚对工程计划和图表的戏仿式挪用使得线性、单独的绘画手势看上去像一个非主流概念的蓝图，抵消了艺术作者的存在，但这种戏仿仍完全停留在图画构想的表面，受限于现代主义前卫艺术的局限。

自其产生以来，皮卡比亚最保守的作品局限于戏仿式模仿与物化性欲的辩证并列中，而对性欲的物化仅运作于指称系统中。另一方面，正是杜尚的激进打破了现代主义美学活动的局限，他真的把个体制作或描绘的虚拟物置换为在真实空间中真正的大众化产品（mass-produced object）。矛盾的是，正是这种解决方法的激进［丹尼尔·布伦（Daniel Buren）所说的小资产阶级的激进］废止了操控编码的意识形态框架。换句话说，高级艺术指称行为的假定自主性最终在博物馆中从文化和社会方面制度化。皮卡比亚的观点始终处于话语的传统与界限内，同时以戏仿的方式操控编码，现在看来，这种观点是有可能成功并更易于为艺术家所接受的。

戏仿，作为最终共谋与秘密调解的一种模式，受害者在这种模式下实际上主动承认了其失败（尽管其表面上通过笑声轻易完胜了压迫者）。戏仿不仅产生一种更高程度的分析精确性，因为它将自身局限于对指称系统的运作上，而且产生更高程度的历史真实性，因为它似乎与统治制度处于同一阵线［正如路易·阿尔都塞（Louis Althusser）所说，它沐浴在意识形态中］。其反面是这样一种观点：否认系统的唯一合法性，并坚持跨越历史局限的必要性，从而与存在于高级艺术以外的现实建立起一种辩证关系（比如杜尚的现成品概念，生产主义艺术，事实图像的理论，以及最近把政治与批判行为引介到美学讨论中的当代策略）。这种观点一直都面临一种困境：是否要忽略物化的那些条件，而这些条件是强加于物化行为上的框架。尽管这种作品呈现出表面上激进和实际上的批判性否定，它往往不能进入流通渠道，即由机构和观众等建立和维持的观赏与阅读的模式，由于这些都是高级艺术活动不可或缺的部分，它最终还是没能改变艺术活动。

当一个文化中心在过去的30年间都几乎程式化地忽略并拒绝欧洲当代艺术，而后突然“发现了”其周边的“土著”文化产品，并将这些文化产品转化为现今这一文化自身生活的一部分时，这意味着什么呢？是否正是历史正义感促使当今美国对欧洲（尤其意大利和德国）绘画产生兴趣并随之发现那些海外地区的文化自主性？抑或是，传统的意义构建模式中巧妙的操控技艺（通常认为来自欧洲）重新得到认可并印证了对本土再现性绘画的“发现”？如果要在先进的（文





化或社会政治）语境中印证历史上过时的活动需要依据的话，人们可以在“异域主义”（exoticism）中找到依据。“异域主义”是一种模型—结构（model-structure），运用外语或古语构成一种语言挪用模式，以此来认可自身文化的返祖现象，并使之合理化。这种状况的症候在于一种适当的评价标准并没有得到承认或尊重，即那些属于挪用者和殖民地文化的评价标准。这种模型的最主要功能并非记录外来仪式、规则或活动，而是将本土的返祖现象投置于历史或外来形式中，使得本土产品更“真实”，从而更有价值。因此，如今美国市场对德国画作的“发现”，并没使用到北美语境自身建立起来的质量标准，也并没使用到六七十年代在欧洲艺术创作中扮演重要角色的那些被“发现”的艺术家的标准。对此，我们并不感到惊讶。

因此，有必要引进60年代早期德国新表现主义画家（如果我们把对品味和时尚的暂时需要的活力称为次要）。从60年代到70年代初，有位艺术家的作品对于真正的图像思考和创作有着更大的影响，显示出对那二十年现代主义欧洲和德国艺术更复杂的理解力。西格玛尔·波尔克（Sigmar Polke）是一位来自图画生产的历史地理领域的艺术家。他的作品出现在一个缺乏理解与忽视自身适当历史资源的情况下，因此需要更多地开放自身于美国艺术的主流中。也许，联邦德国的60年代前期可与目前纽约的情况相比较——但或许是以相反的理由。直到激浪派活动的出现，在诸如乔治·马修纳斯（George Maciunas）等人物的带领下，德国才开始认可并重新阐释达达和杜尚的影响，以及构成主义和生产主义的观点。在写给托马斯·施密特（Tomas Schmit）的信中，马修纳斯写道：

> 激浪派的目标是社会的（而非美学的）。意识形态上，他们与1929年苏联的LEF组有关，致力于逐步消灭美术。因此，激浪派严格反对把艺术品当作无用的商品，其唯一的用途是被卖掉以维持艺术家生活。最多，它可以有暂时的教学功能，阐明艺术有多么多余，以及最终它本身是多么多余……第二，激浪派反对艺术作为艺术家自我的媒介和工具，应用艺术一定要反映必须要解决的客观问题，而非艺术家的个体独立性或自我。因此，激浪派倾向于集体主义精神、匿名化以及反个人主义……

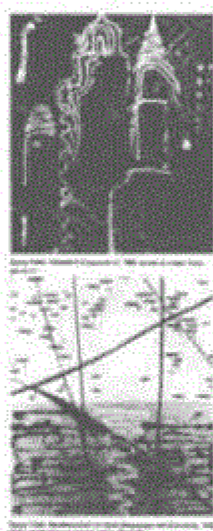
相比之下，目前的情况标志着对那同一个现代主义传统的幻灭与质疑。如果第一种情况是天真的，那么第二种情况则是犬儒的。战后早期新前卫（neo-avant-garde）活动的组成以及目前新前卫“在很久以前的丛林中搅动”（引自沃尔特·本杰明）的结论似乎有着相似的特质，但来自不同的方向。但无论是在发现现代主义后随之而来的惊奇，还是20年后的今天，对其犬儒的否定和不信任，两种情况下都运用了戏仿作为一种挪用的形式，从而回应并抨击主流现代主义意识形态的论断，这些论断在目前看来缺乏可信度和有效度。

波尔克出生于1941年，1953年离开民主德国，并在50年代末在杜塞尔多夫美

术学院学习，当时的联邦德国还是一个文化沙漠。魏玛共和国可行的本地活动还没在当地各种后超现实主义的自主绘画的瓦砾中展开。抽象与非正式绘画的德国变体主导了学院圈，市场的目光分布在旧的前卫派中心巴黎的外来艺术品以及新兴的纽约派两点之间。前卫文化是一种外语，说这种外语的人有着法语（至少是意大利）或美国名字。在这个真正现代主义的真空带，同时也是引进新前卫艺术的理想地区，诞生了戏仿和挪用的视觉策略，它们从外围瞄准现代主义的遗产，通过旁征博引来适应其语言标准。波尔克参与的第一场展览是在 1963 年杜塞尔多夫一个租用的肉铺中，他与其他三位艺术家一同参展。其中一位是波尔克的密友格哈德·里希特（Gerhard Richter），他自此就被认为是一位以绘画自身来讽刺和解构绘画的重要人物。从最开始，波尔克与里希特就系统地反对新表现主义画家（他们也从 60 年代早期开始创作和展出）虚假的尝试，以建立一种具有本地或本国连续性的绘画，但却忽视了自战后表现主义被发现以来，20 世纪其他的主要艺术成就。

波尔克和里希特代表了战后欧洲新前卫派的第二代［如果我们把约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）、伊夫·克莱因（Yves Klein）和皮耶罗·曼佐尼（Piero Manzoni）看作是第一代］。波尔克和里希特采取了挪用、引用和戏仿等策略，方式跟同一时代的美国艺术家相似，那些美国艺术家重新发现了这些策略，作为对达达主义作品意义的整体理解。与罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）和安迪·沃霍尔同时期的波普艺术家们面临着与欧洲新前卫派同样的困境。这一系列问题与 1915—1925 年时期最初的前卫派所遇到的问题并非完全不同：大众文化和高级文化的明显矛盾，生产的技术过程对独特高雅作品的强大冲击、高级文化孤独、精英化的创作活动与其最终的乏力感之间那似乎不可跨越的鸿沟。此外，他们不得不抗衡随着广告、摄影、电影和电视而来的剧烈增长的视觉操纵。妄求在两个层面间建立调解的乌托邦式的天真希望曾激发过俄罗斯生产主义者和超现实主义者的灵感，受二者影响，沃尔特·本杰明也对此做过理论反思，但这种希望在战后就不复存在了，新出现的新前卫派面临新的局面。

那么，大家都不会觉得惊讶，在这表面上封闭安全的产品宣传和意识形态分层系统中，如果其中的视觉能指与现实中的事物有任何关联的话，对视觉能指的操纵是以一种夸张而忧郁、戏仿而冷漠、顺从而放任的态度进行的。同时，对孤立的高级艺术创作活动的有效性抱有根深蒂固的质疑，这标志了这代艺术家的态度和立场。比如，当利希滕斯坦谈到自己对连环画中图像学的兴趣，以及当里希特谈到他对业余摄影中的图像学的兴趣时，他们都提到了这些素材中能保障他们不被人过早地认定为高级艺术活动的那些方面。对这些策略的批判认为，它们重新肯定了大众文化的操纵并粉饰了集体的外围化，这样的批判不能回应这些策略提出的关键性批判问题，也不能认识到这些策略在 20 世纪艺术传统中的真实地位。这些批判同样没有考虑到现代主义传统的语境作为真实的历史环境，在评价艺术对自身编码的超



越前，必须要先评价那真实的历史环境。另外，这一批判没有意识到这些语境中的危急情况并非仅仅来自现代主义范式的传统，而是具体地由现代主义能指的拜物主义要求艺术行为只能在艺术活动的范畴中进行。因此，从60年代初期到中期，美国的利希滕斯坦和沃霍尔等艺术家交替使用了低级文化中消费拜物主义的图像再现，以及高级艺术中工具生产出的产品目录中的物神。同样的情况出现在60年代中期到晚期的欧洲艺术家当中，如马塞尔·布达埃尔（Marcel Broodthaers）和里希特，以及以一种几乎程式化、戏仿式的风格出现在波尔克的作品当中。

在当时的德国，诸如里希特和波尔克这样的艺术家选择了他们所谓“资本主义现实主义”的程序化姿态。这种姿态的性质被里希特和康拉德·卢埃格（Konrad Lueg）在杜塞尔多夫1965年的《资本主义现实主义展示》中展现得最为酸楚：在好几个小时内，两位艺术家将自身变成活雕像，躺在超级市场的家具展厅带底座的安乐椅中。布达埃尔的论断“所有艺术都是物化”强调了西欧与美国艺术活动不可逃避的矛盾，两者都想要启动对能指和所指的物质转换，但都最终沦为商业化的文化物件。在超市的家具/物品当中被展览的艺术家是这种历史困境的缩影，这种历史困境从杜尚一直延伸至今天。在波尔克那时期的作品中，这种矛盾关系体现在来自低级文化的图像挪用（iconic appropriations）与来自高级文化指称行为的风格挪用（stylistic appropriations）的并置中。波尔克在1963年到1969年间创作的大量“点”画中，引进了机器生产的图像范式（代表刻板视角的现成照片）。这赋予了艺术家象征性、多彩的、组合式原则，带有刻板、预设的性质，使得他几乎拒绝所有“有创意”的决定。但这表面上极权主义式对肖像象征的坚定被其绘画中真正的构建和人工处理所否定了。正如贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）的国旗画以及利希滕斯坦和里希特在60年代早期的绘画那样（每个都跟沃霍尔的生产程序有着鲜明对比），每个图画单位都被细心处理，而且维持了机器批量生产的肖像与单独手工制作的画笔之间的关键平衡，并置了物化的符号和颠覆性的编码。在很多这类作品中，从劳申伯格到波尔克，制作个人视觉符号工序的性质通过将自身限制于严格控制的画师练习中，否定了自身作为个人化过程的有效性。

另一方面，在波尔克同时期制作的一组布画中，所有的这些原则都被颠覆了。在“点”画中，对视觉能指各组成部分的细具化将现成图像拆解为一个原子场，而“布”画则引介了现成材料（黑天鹅绒、假豹皮、床单、廉价丝绸）作为支撑。叠映在亢奋的低俗品味基础上，我们从而发现通过戏仿式的重复，现代主义绘画的姿态被清空并变成枉然。在这些画中，表达和建构的姿态、回指自身的笔触和重复的

象征性图像表征，这些都放在一起，成为历史性过时和无能的缩影。它们让人联想起康定斯基（Kandinsky）晚期或抽象表现主义早期的生物形态作品，那些作品戏弄了自动性和建构性。

在这点上，有必要记得这些策略是皮卡比亚充分建立起来的。我们可以从他的各种时期的工作中看到连续系列的戏仿式挪用：机械时期的复写纸图像，在1920年代中期在他的“透明”系列中的艺术历史化参考（当时他在追溯新古典主义的独裁主义趋势），然后是在整个1930年代到1940年代早期，他对来自电影或产品宣传中色情图像的模仿表现。在那时，皮卡比亚的创作已被一种对表征的强迫性回归所压倒，由视觉构想和知觉理解沦为辨认和重复现成图像轮廓的孤立的镜下行为。这个过程反映了法西斯对政治生活的侵犯，皮卡比亚作为一名艺术家以一种最暧昧的方式参与到政治中。

如今，对高级文化和大众文化间的政治矛盾的美学调和产生了对庸俗文化挪用的有失体面的愉悦感。坏品味和黑天鹅绒被用作对精英主义孤立资产阶级架上绘画及其内部语言家族纠纷的颠覆性解药。但正如所有嘲笑统治规则而掩饰自己作为反抗者的真实历史身份，并试图解决统治矛盾的言语行为那样，庸俗文化最终还是向父系法则靠拢了。正如在时尚领域，“老虎在竞技台上跳过去，其实那一跳是受统治阶层操控的”，在风格上对编码的操控无法超越编码。风格这一概念，作为个人化的语言习语在特定历史时刻被成功地移植到公共话语中，似乎能在特定的传统范围内解决个性化的问题，从而带来个性化的承诺，但它其实封锁了这种过程。当某种风格成功地进入美学语言及其传统的符号规则后，这种风格就能马上被承认、商业化、被模仿。但现代主义艺术高度预设的语言传统只允许有限的几种意义操作出现在现代主义的框架内，其中有挪用和引用，戏仿和模仿。对风格的挪用是对原有风格编码象征性颠覆的一种随意而又清晰的姿态。为了保持辨认度或被理解为戏仿，模仿物必须要跟随编码的梗概，而且必须最终要保持在其限度之内。但是，在一个戏仿中并列对照的两种编码结构之间的关系，既可以是同义反复的，也可以是辩证的，或介于两者之间，而引用的方式与被引用物之间的关系，可以是起伏的、装饰性的释义，也可以是对编码惯例自身合法性的否定。

如前所述，某种特定的风格是作者与机构之间在意识形态上一次心照不宣的握手，机构控制了文化意义的定义和发布流通。因此，风格虽然本来是个人身份认同的模型，却沦为产生即时文化操控及异化的工具。一种文化保护其阶级秩序和特权的强度决定了其艺术被风格化的程度以及可接纳的风格选择范围有多大。如今，对某种风格的历史局限性进行愤世嫉俗的引用成了对这种风格合法性的再次肯定。很多对风格的戏仿式挪用都否定了说话者的存在以及他/她在试图揭示话语过时性的过程中所扮演的角色。这种戏仿话语仅为了否定风格的合法性才去靠近风格。但是，这个立场可能随时暧昧不明、偏颇失衡，也可能从颠覆性的模仿变为回归。很多其他当代艺术似

1984 年 9 月刊

星形的美国

ASTRAL AMERICA

让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）



导读

关键词：纽约、欧洲文化理论

让·鲍德里亚（1929—2007）：法国社会学家、哲学家、文化理论家、政治评论员和摄影师。鲍德里亚的著作往往与后现代主义尤其是后结构主义密切相关。其思想的演变经历了三个发展阶段：从 20 世纪 60 年代的后马克思主义，到贯穿 80 年代的社会语言学，以及晚年时期的科技预言阶段。他受到许多哲学家和哲学理论的影响，包括罗兰·巴特（Roland Barthes）、马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）、乔治·巴塔耶（Georges Bataille）、让－保罗·萨特（Jean-Paul Sartre）、费奥多尔·陀思妥耶夫斯基（Fyodor Dostoyevsky）、弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche）以及情境主义和超现实主义。

鲍德里亚的哲学集中在对“超真实”（hyperreality）和“仿真”（simulation）这对概念的探究中。这两个概念指代在大众传播与大众消费时代中当代文化的虚拟性或非真实性。他认为，在这个受控于仿真经验的世界中，人们已经丧失了理解现实存在真实的能力，而只能经历那些精心制作的但无意义的现实，如剪辑过了的战争镜头、无意义的恐怖主义行为等。正是这种被他称作社会大众化（massification）的无意义使得以往的社会形态分析变得无效。

因此，鲍德里亚在其最著名的著作（旅行札记）《美国》（1986）中，提供了一种社会分析的新方法。他用一种“纯粹旅行”（pure traveling）的方式高速穿越美国，这种方法得以让他避开美国文化和社会现实的平庸一面。这里收录的文章《星形的美国》于 1984 年发表在《艺术论坛》杂志，之后收录在其著作《美国》中。文章就作者穿越美国的旅行做了一次包罗万象又颇具诗意的记录，鲍德里亚将这段旅行称为：美国文化的非真实性——“超真实的美国”。

从 90 年代早期欧洲高等学院（European Graduate School）成立伊始，鲍德里亚就在此学院任教，直到他 2007 年去世。


ASTRAL AMERICA

70


71


72

沉默的大多数和命定策略的航空传教士，猫一样轻盈地从一个机场跳到另一个机场。现在，是新罕布什尔（New Hampshire）火焰般的森林，新英格兰之镜中某个转瞬即逝的倒影。昨天，还是摩天大楼垂直的温柔。明天，将会是名字极其动听的明尼阿波利斯（Minneapolis），一长串轻飘飘的元音的连读，半希腊语，半印第安夏延语，令人想起一种放射性的几何图样，在冰川的边缘，在有人烟的世界的尽头……谈论着大众的沉默和历史的终结，看一眼浩瀚、闪烁的湖水。一阵强风掠过湖面，向东吹去，那里，夜幕正在降临。飞机像风一样安静，在宾馆的玻璃窗后飞过，而后第一批广告开始慢慢在城市上空转动起来。多么神奇的地方，美国！周围，是小阳春，它的温暖预示着雪即将降下。然而，那十万个湖泊在哪里？那个落基山边缘乌托邦一般的希腊城邦。明尼阿波利斯，明尼阿波利斯！除了威斯康星小阳春贵族式的优雅和女性般的温柔，明尼阿波利斯其实只是个光线暗淡的乡村集散地，只能在其地窖和猎场之中，等待自己引以为豪的冬天和寒冷。但是，在这个美国偏远地区的最深处，有海军准将酒吧，世界上最漂亮的装饰艺术，据说菲兹杰拉德（Fitzgerald）曾每晚都到这里喝酒。我也在这里喝过酒。明天，我将被飞机直接运送至另一极端，光亮的、肤浅的、人种混杂的、美学的、支配欲强的另一端，同时继承了一切，包括雅典、亚历山大、波斯波利斯，它就是：纽约。

纽约

警笛声增加了，无论白天黑夜。车速更快，广告更为暴力。娼妓无处不在，电子光线也是。而赌博，所有赌博的强度都在加大。每次接近世界中心时，情况总是如此。但人们在微笑，笑的次数甚至越来越多，可微笑从来不是对着他人的，每次总是对自己的微笑。

面孔差异惊人，各具特色，似乎都欲表达某个难以置信的表情。古老文化中由老年或死亡赋予的面具，已经戴在这里 20 岁，甚至 12 岁的年轻人脸上。和这座城市一样。别的城市在很多个世纪中逐渐获得的美丽，这个城市在 50 年内就已经实现了。

一缕缕烟，仿佛沐浴中的女孩在拧她们的头发。非洲式发型或者前拉斐尔派发型。平淡无奇，多种族的。法老之城，到处都是方尖碑或针状物。中央公园周围的建筑像飞拱，巨大的公园因此看起来像个空中花园。

这里飘着的不是朵朵白云，而是大脑。云朵漂浮在城市上空，像被风吹动的大脑半球。而人的头颅布满卷云，云从他们的眼睛飘出，仿佛海绵似的水蒸气，从被

热雨打得噼啪作响的大地上升起。在天空中，是云朵的性的孤独；在地球上，是人的语言的孤独。



在这里，大街上独自思考、独自歌唱、独自吃饭、独自说话的人的数量难以置信。可是，他们并没有彼此叠加起来。恰恰相反。他们彼此扣除，而他们之间的相似性是不确定的。

然而有一种独一无二的孤独：大庭广众下准备一餐饭的人的孤独，在一堵墙边，或在他的汽车引擎罩上，或沿着一个栅栏，独自一人。在这里，到处可见这种场面，这是世界上最悲伤的场景。比贫穷更悲伤，比乞丐更悲伤的，是那个当众独自吃饭的人。没什么比这更与人或野兽的法则相抵触，因为动物总是以彼此分享或争夺食物为荣。那个独自进食的人已经死了（但独自喝酒的人却不是，为什么呢？）。

为什么人们要住在纽约？他们之间没有任何联系，除了某种因纯粹拥挤而产生的内在电流。一种彼此接近的奇妙感觉，和受某一人工向心性吸引的奇妙感觉。这是它成为某个自我吸引的宇宙的原因，没有任何理由从此逃离。没有任何人性的理由让人待在这里，只有对拥挤状态的纯粹迷醉。

纽约黑人女性和波多黎各女人的美丽。除了各种族混杂聚居产生的性刺激之外，不得不说，黑色这一暗肤色种族的色素，就像一种自然妆容，受人工妆容映衬，成为美的组成要素——不是性感的美，而是动物性的、崇高的，这种美绝望地缺失于苍白的脸上。白色仿佛是身体装饰的弱化，一种中性，并可能由此占有了语词全部的秘传力量，但它归根到底永远无法拥有人工性所具有的隐秘的和仪式的力量。

在纽约，有这种双重的奇迹：每幢伟大的建筑都统治着或一度曾统治这个城市——每个民族都统治着或一度曾统治这个城市，以其特有的方式。在这里，拥挤让城市的每个组成部分都光芒四射，而在别的地方，拥挤则趋向于消除差异。蒙特利尔有所有这些元素——民族、建筑、北美式的空间——却没有美国城市的光芒和激烈。

云破坏了我们欧洲的天空。与北美辽阔的天空和天空中大块的乌云相比，我们那布满絮状云团的狭小天空，我们那如絮的云团，正如我们如絮的思想，从来就不开阔……在巴黎，天空从来不会起飞。它不会翱翔，它嵌在病态的建筑的背景中。建筑物在彼此间投下阴影，仿佛是一小片私有财产，而没有成为反射彼此的令人目眩的镜子，正如纽约庞大的资本……通过天空就能看得出来：欧洲从来都不是一块大陆。而一踏上美国国土，你就会感觉到一个完整无缺的大陆的存在——在此空间就是思想本身。

与美国的“市区”和摩天大楼群相比，法国的拉德芳斯区（la Défense）因为将其高楼大厦深埋在某个意大利风格的背景中，深埋在某个被外环路划定界限的封闭

剧场内，因而丧失了垂直度和大尺寸在建筑学上的有益之处。从某种程度上说，这是个法国式的公园：一束建筑群，外圈系着一条丝带。这与某种可能性背道而驰，即这些怪物可能无限产生其他建筑，并在因竞争（纽约，芝加哥，休斯敦，西雅图，多伦多）而变得富有戏剧性的空间之内，向对方发出挑战的可能性。在这里，诞生的是纯粹的建筑，逃脱建筑师控制的建筑，它从根本上明确否定了城市及其用途，否定了集体和个人利益，固守它自己的疯狂，除了文艺复兴时期的城市的骄傲之外，没有任何对等之物。

不，建筑不应该被赋予人性。反建筑，真正的反建筑，不是亚利桑那艾科尚地（Arcosanti）的建筑，沙漠中心所有软科技的集合。不是，野性的、非人性的反建筑，超越人类的反建筑在这里，在纽约，独自形成，根本不考虑居住环境、舒适度或理想的生态学。它玩起了硬科技，夸大了所有维度，以天地为筹码下注……生态建筑正如生态社会一样，是罗马帝国晚期温柔的地狱。

现代的建筑摧毁活动实在令人惊奇。这是一种和火箭发射截然相反的景观。一幢 20 层的大楼整个地垂直滑向土地的中心。它像一个模特一般笔直崩塌，却没有失去垂直的仪态，仿佛是从舞台地面上的活板门往下走，它自己的地表吸收了它的全部碎石。这是现代的一种神奇艺术，可以和我们童年时代的焰火相媲美。

他们说：在欧洲，街道是活的，在美国，街道却是死的。他们错了。没什么比纽约的街道更紧张、更令人激动、更吵闹、更生机勃勃的了。人群、喧闹和广告占据了街道，时而充满暴力，时而漫不经心。数以百万计的人占据了街道，四处游荡，没精打采，暴戾激烈，似乎他们没别的事可做，事实上，除了创造城市的永恒场景以外，他们可能真的无事可做。到处都有音乐；交通繁忙，相对来说迅猛且安静（不是意大利那种神经过敏的、戏剧性的交通状况）。街巷和林荫大道从来没有清空的时候，但是，城市明晰、开阔的几何学摆脱了欧洲小街小巷组成的交通动脉的拥挤状态。

在欧洲，街道只有在发病时才显得有点生气，例如在历史时刻、革命、设置路障时。其他时候，人们一般都匆匆而过，没有人会真的在此滞留（不再有人游荡）。正如欧洲的汽车：没有人住在里面，车子没有足够的空间。城市也没有足够的空间，或者不如说，这个空间被誉为是公共的，被打上了公共舞台的所有标记，禁止你穿越这个空间或在其周围徘徊，仿佛它是个沙漠，或某个无关紧要的区域。

美国的街道可能没有经历过这些历史时刻，但它始终是骚动不安的、充满活力的、运动的、电影化的，正如这个国家自身。在这里，纯粹的历史和政治舞台无足轻重，而变化的毒性——不管变化是受科技、种族差异还是大众媒体催生——都是巨大的：这是生活方式本身的暴力。

在纽约，城市旋转得如此迅猛，离心力如此之大，以至于仅仅是设想两人共同生活，或参与某人的生活，已经是超人类的行径了。唯有宗族、帮派、黑手党、隐秘或邪恶的社团和某些共谋者能继续生存下去，夫妻则不行。这是反方舟。在上一艘方舟

中，为了防止洪荒毁灭物种，动物成双成对地上了船。在这艘方舟上，每个上船者都形只影单——每个晚上，都是由他自己去寻找最后的幸存者，举行最后的聚会。

在纽约，疯子们已经被释放出来，他们被丢弃在城市，同出入这个城市的其余朋克、瘾君子、吸毒者、酒鬼或穷人相差无几。很难明白一个如此疯狂的城市为什么要把它的疯子关押起来，为什么要把疯狂的某些样本从流通中抽取出来。实际上，疯狂已经以多种方式夺取了整个城市。

“霹雳舞”是一种杂技般的壮举，只有在结束的时候，当它凝固于一种懒散、冷漠的姿势时（手肘支在地上，头无精打采地埋在手掌中，正如我们在伊特鲁里亚的墓穴上所见的那样），我们才会意识到它实际上是一种舞蹈。突如其来的静止让人回想起中国京剧。但中国武将是在动作的高潮时以一个英雄的姿态停止动作，而霹雳舞者却以一个可笑的姿势，静止于动作的低潮。看他们这样贴着地面，在自己身上做着盘绕和螺旋的动作，简直可以说他们在身体内部为自己挖洞，在洞穴深处，他们摆出了死神的讽刺、慵懒的姿势。

我从未想过，纽约的马拉松竟会让人落泪。这是世界末日式的表演。我们能够像谈论自愿的奴役那样，谈论自愿的受难吗？在狂风暴雨中，在直升机下，在掌声中，他们戴着铝帽，斜眼看着跑表，或者赤裸着胸脯，眼神慌乱，他们都在寻找死亡，因精疲力竭而死，这是约两千年前，第一个跑马拉松的人的命运。不要忘了，是他给雅典带去了胜利的消息。他们可能也是同样梦想着带来一个胜利的消息，但是他们人数太众，因此他们的消息已没有任何意义：经过努力抵达终点的消息，某个超越人类承受范围的、徒劳无益的努力带来的不甚明了的消息。他们共同带来的，更多的可能是某个关于人类灾难的消息，因为在终点线上，随着时间推移，我们可以看到人类的衰退，最先到达的还身形健美、充满斗志，随后是“劫后余生者”，几乎是被他们的朋友架着到达终点线的，或者是残疾人，坐在轮椅上跑完全程。17 000 人参加了赛跑，让人想到真正的马拉松战役，那时参加战斗的人数甚至没有达到 17 000 人。他们有 17 000 人，每个都孤独地奔跑着，甚至没有胜利的念头，只是为了感觉到自己的存在。马拉松战役中那个希腊人断气时说“我们赢了！”筋疲力尽的马拉松赛跑者，当他倒在中央公园的草坪上时，说的是“我做到了！”（I did it!）

我做到了！

这是广告活动和自我表演的一种新形式的口号，一种纯粹和空虚的形式，是对自我的一种挑战，它取代了竞赛、努力和成功带来的普罗米修斯式的沉醉。

纽约马拉松已成为某个国际性符号，象征着拜物教表演，象征着对虚无的胜利的狂热，象征着对无结果的壮举的喜悦。

我跑了纽约马拉松：“我做到了！”

我征服了安纳布纳尔山：“我做到了！”

登月事件具有同样的性质：“我做到了！”

这些城市仍然是半乡村的（巴黎就是一个很好的例子）。在这里，都市化的程度如此之高，以致没有必要再表达它，或赋予它一种政治特征。另外，纽约已不再是个政治城市，很少看到这个或那个意识形态团体的游行示威，即使有，也总是显得很可笑（族群是通过节日和体现他们在场的种族表演来表达他们自己的）。暴力不是社会关系的暴力，而是所有关系的暴力，它是指数式的。作为表达方式的性本身从某种意义上说已经过时——即使与性有关的海报随处可见，它也已经不再有时间在人类的爱情关系中得到实现，它变成蒸气，进入到每个瞬间的混杂之中，进入到更为短暂的诸多接触之中。在纽约，会重新找到某种光荣感，觉得自己戴上了所有人的能量的光环——不是欧洲那种有关变化的阴沉景观，而是有关变异的美学形式。

在欧洲，我们拥有思考事物、分析事物和反射事物的艺术。没有人会质疑我们这种历史精妙感和概念的想象力，甚至大西洋彼岸的思想家也对此艳羡不已。但是，振聋发聩的真理，当下的神奇效应在太平洋沿岸，或在以曼哈顿为中心的圈子里。不得不说，纽约和洛杉矶是世界的中心，即使这个观点中有某些既让人兴奋又让人扫兴的东西。在愚蠢和变异特征方面，在天真的过度和社会的、种族的、道德的、形态学上、建筑学上的离心性方面，我们都绝望地落后于这个社会。没有人有能力分析它，美国的知识分子尤其不能，因为他们被隔绝在校园中，对四周构建起来的具体的、令人难以置信的神话充满了戏剧性的陌生感。

这是因财富、权力、衰老、冷漠、清教徒主义和精神洁癖、贫穷和浪费、科技虚荣心和无用的暴力而完全腐烂的世界，我却无可遏抑地发现它有着世界之初的模样。或许是因为，即使它在支配和剥削着世界，整个世界仍然在继续梦见它。

在一万公尺的高空，以每小时一千公里的速度，我的脚下是格陵兰冰川，耳机里是《殷勤的印第安人》，屏幕上是凯瑟琳·德纳芙（Catherine Deneuve），膝上睡着一个老男人——犹太人或亚美尼亚人。“是的，我感觉到了爱情的所有狂野……”从一个时区到另一个时区，妙不可言的嗓音这样唱着。机舱里，人们都在睡觉，速度对爱情的狂野一无所知。在夜与夜之间，在我们出发的那一夜和我们即将降落的那一夜之间，白天只有四个小时。但这妙不可言的嗓音，这失眠的嗓音走得更快。它穿越冰冻的、横越海洋的气氛，沿着女演员长长的睫毛，沿着太阳升起时紫色的地平线，在喷气机温暖的棺材里滚动，最终到达了冰岛的海面上。

旅程结束了。

（张生　译）

中文译文原载于让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）著，张生译：《纽约》（南京大学出版社，2011 年），第 21—41 页。

1984 年 11 月刊

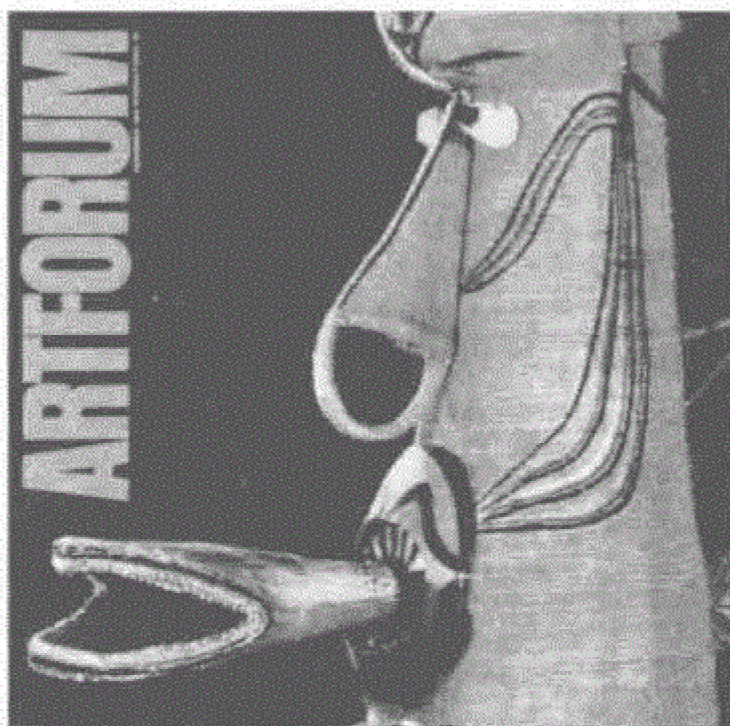
医生律师印第安酋长

1984 年现代艺术博物馆的“20 世纪美术中的‘原始主义’”展

DOCTOR LAWYER INDIAN CHIEF

“‘Primitivism’ in 20th Century Art” at the MoMA in 1984

托马斯·麦克埃维约（Thomas McEvilly）



导读

关键词：西方中心主义、现代主义与全球化、部落文化

托马斯·麦克埃维约（1939—2013）：美国艺术批评家、诗人、小说家、学者。作为希腊文、拉丁文、梵文以及古典哲学的翻译和学者，托马斯·麦克埃维约是艺术世界中多元文化的杰出推动者。当西方观众对非西方当代艺术几乎一无所知时，麦克埃维约已是同代人中最早开始在这个领域写作的人。1984 年，纽约现代艺术博物馆的展览“20 世纪美术中的‘原始主义’：部落文化与现代的亲属关系”得到了观众的普遍认可。然而麦克埃维约很快便在《艺术论坛》上发表了令人震惊的评论。此次展览的策展人在 1985 年 2 月发表了一封致编辑的公开信，为他们的策展理念做辩护。然而在他们大胆的尝试之后，麦克埃维约却发表了一篇漂亮且逻辑充分的回应，不仅批判了纽约现代艺术博物馆，还批判了所有的现代艺术博物馆，甚至对艺术史学界这座一直以来充满权力等级的大厦进行挑战。他的很多宣言与论证——如，他认为抽象主义不是欧洲发明的——在艺术世界里产生了持久的反响。最重要的影响是直接启发了法国策展人让 - 于贝尔·马尔丹（Jean-Hubert Martin）。1989 年，马尔丹挑选来自五大洲的艺术家，在巴黎举办了划时代的展览“大地魔术师”（Magiciens de la Terre）。

麦克埃维约认为欧洲和美国的艺术史研究将第三世界艺术和艺术家仅仅作为西方艺术史的注脚来看待，由这种方式形成了普遍的概念，即认为亚洲和非洲的艺术与西方艺术相比较少拥有富含创造精神的杰作。他的文章指责这个展览将部落文化的影响降为仅仅在对西方大师们风格与形式的影响上。从这个意义上讲，麦克埃维约从克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）等形式主义思想家的遗产中开辟了一条重要的思想道路。

麦克埃维约的写作主题从后现代绘画到印度及古典神学，涵盖广泛且富创新性。他于辛辛那提大学获得古典语言学的学士和博士学位，于华盛顿大学获得硕士学位。他被莱斯大学、耶鲁大学以及芝加哥艺术学院视作一位富有冒险精神的世界主义导师。2005 年，他在纽约视觉艺术学院成立了艺术批评与写作的艺术硕士项目。

明显，事有蹊跷。这家美术馆的总馆长理查德·奥登伯格（Richard Oldenburg）说，这个题为“20世纪美术中的‘原始主义’：部落文化与现代的亲属关系”（“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern） 的展览及其出版物是“现代艺术博物馆（Museum of Modern Art，简称MoMA）有史以来最具雄心的项目之一”。他继而写道：“多年来，本美术馆制作了很多有历史重要性和影响力的展览及画册，它们改变了我们对作品的看法，解答现有问题的同时，又提出了新问题。”[1] 的确，这个展览不愧为一件大事。它展示的内容引申出这个时代最深刻的问题；它在无意中揭示出我们狭隘的世界观，呈现了西方文明接触文化他者（Other）时抱着的近乎自闭的自我中心心态。

这个展出约一百五十件现代作品及超过二百件土著器物的展览在很多方面都是令人兴奋的。它是鉴赏家的盛宴。有人说这是他们看过的最好的原始艺术展览，有人说是最好的爱斯基摩艺术展览，最好的扎伊尔艺术展览，最好的高更展览，从某些角度看来甚至是最好的毕加索（Picasso）展览。展览布置得很出色，展品众多但安排得有条不紊，数个展览厅都变成了早期现代派的画廊，奇妙而出乎意料地没有半点大型展览的习气。然而，美术馆说这是“首个基于对美术史的深入了解而将现代艺术与原始器物一起展出”的展览[2]，这真是一句奇怪突兀的话。如果不是“深入了解”这个模棱两可的说法，人们完全可以说美术馆是历史盲。无疑，这个展览确是促成了一些巨细无遗的研究，但早在1938年，罗伯特·高德华特（Robert Goldwater）便发表了他的杰作《现代绘画中的原始主义》（*Primitivism in Modern Painting*），所以起码从当时起，爱好者便已有条件对这个课题做“深入了解”了。[3] 在这一代人中，很多聪明的收藏家既收藏现代艺术也购买原始艺术，亦懂得如何将两者放在一起展示。在开馆（1977）约五年后，巴黎蓬皮杜中心（Centre Pompidou）便办了一次展览，将馆藏的现代派作品与从人类博物馆（Musée de l” Homme）借来的约百件原始部落器物一并展出。虽然原始器物并未被混在现代派作品之间展示，但其意图明显是要勾勒出两者之间的关系。该展览也展出了毕加索和勃拉克（Braque）等早期现代派画家所收藏的部落器物。到了近期，在1984年4月，在巴黎大皇宫


DOCTOR LAWYER INDIAN CHIEF
'PRIMITIVISM' IN 20th CENTURY ART' AT THE MUSEUM OF MODERN ART IN 1984

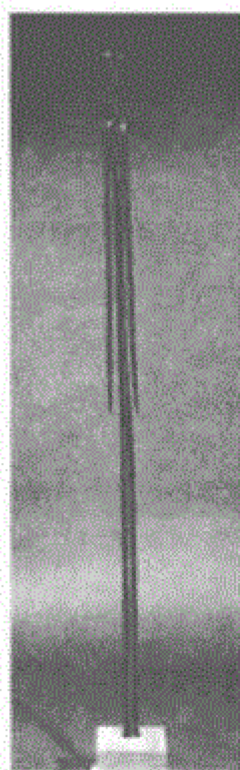
54


55


56

（Grand Palais）的“曼奈尔收藏”（Menil Collections）展上，原始和现代作品同样被一起展示［麦斯·恩斯特（Max Ernest）与一件非洲作品一起，塞尚（Cézanne）配一件基克拉泽斯（Cycladic）的物件］，有些现代作品更与其作者收藏的原始作品放在一起，做法跟现在MoMA的这个展览一模一样。由此可见，MoMA的这个展览并无开创任何先河，它的前提不是提出新的观点，所以我们便感到奇怪，为什么MoMA在今天还要如此郑重其事地、以如此铺天盖地的资料来给我们介绍原始主义？要找到答案，我们必须认识一下这个展览的总监，他刚好也是MoMA绘画及雕塑部的总监。他就是威廉·鲁宾（William Rubin）。

有理由怀疑，对于鲁宾来说MoMA有像教堂和国家一样的魅力。这是一个被热爱和虔诚所宣扬和守护的神殿——一座形式主义现代艺术的神殿。鲁宾分别在1977年和1980年策划了塞尚和毕加索的大展，都是对现代主义的爱和美的赞歌，就像一个高于一切的柏拉图式的理想，它是不言自明的，是有权承认和否定其他东西的标准。但就像一个占有欲太强以至变得蛮不讲理的情人，鲁宾的爱显露出它的阴暗面。看看他对德·契里科（Giorgio de Chirico）做的事：1982年他策划了契里科的一个重要回顾展，但这个展览居然没有包括任何1917年之后的作品——尽管在1917年后这个艺术家还活着且一直创作了半个世纪。鲁宾认为，只有在1917年之前，在契里科的艺术生涯早期，他的作品才算值得一看。这个例子说明了一个策展人如何彻底地凌驾于艺术家本身的意愿和作品的本质之上（此举肯定令他的晚期作品变得流行起来）。另一个没那么明显但类似的例子是鲁宾主编的一本大部头画册《达达与超现实主义艺术》（*Dada and Surrealist Art*）[4]——这部书与其说是在介绍达达和超现实主义，不如说是在反对它们。当然，达达派和后继他们而来的超现实主义者都反对任何外在的美学标准和在形式上自圆其说的艺术。他们另辟传统，将焦点挪移到内容、智理和社会批判上。鲁宾将达达和超现实主义的艺术定义为审美对象，借以展示与原作者的本意相反的意思。他们制造反艺术，鲁宾则辩称他们在制造艺术。他主编此书时正值1968年，当时这两个流派的残余影响正在威胁着形式主义的霸权。通过这部书，鲁宾企图说明这一点：即使你怎样尝试，也逃不开一统天下的美学标准。他用这本书把达达和超现实主义驯服了。



到了70年代末，普世美感的信条再一次受到威胁。在法兰克福学派和后现代相对主义的影响下，形式主义现代主义的绝对观点日渐失势。它曾经高高在上，甚至被视为可以仲裁其他一切风格的标准，但如今很多人都觉得它只不过是众多风格之一而已。就像拉斐尔前派或垃圾箱画派，它满足了某个时代的需要，成为那个时代的霸

权；然而当时代过去，它们的霸权也会过去。偏偏，MoMA 的馆藏就是有这么一种根本的信念，即形式主义现代主义永远不会过时，它将永远历久弥新；它不是特定时势下相对的产物，它不受瞬刻变化的因果所影响，它凌驾于任何自然和文化的演变之上。MoMA 认为，这就是它的精髓所在。好几年来，这普世美感的信条不断受到评论的攻击，实在需要新的护法和新的辩词。因此，有人找到这个巧妙的方法：突破经典现代主义美学论述的一般套路，将之放进一个辽阔的非西方世界，从而重新确立它的地位。借从原始人的“纯真”创意中自然流露出来的现代主义美感，或许可以再次证明现代主义本身的纯真和普世性。

“20 世纪美术中的‘原始主义’”出版了两册厚达 700 页的画册，此书由鲁宾主编，包括过千张图片，有 15 位著名学者撰写的 19 篇文章。[5] 恰恰在这本书中，我们看到这个展览的意识形态网络是如何交织起来的。总的来说，这本画册还是比不上高德华特的著作，但它也不乏漂亮的学术论文，充满了精致的细节。积克·弗拉姆（Jack Flam）关于野兽派的论文和鲁宾本人长达一百页的毕加索论文都是好例子。书中好几篇论文都致力于研究和重组 1905 年到 1908 年之间的事件；这些年涉及一个典型的年代学谜题，就好比“线性文字 B 石碑”的年代之谜。最少，这本画册还是精炼和扩充了高德华特的研究（此书明显是有意去补充它的），同时又开垦了一片土壤，让下一代的博士生去耕耘。这部书中的研究都是以科学化方式正确进行的研究，它将会有长远的参考作用。

但是，这本画册的问题并非在于它个别的论文，而是在于它整体的意识形态，它偏颇的价值观，它的断章取义。鲁宾的长篇导论建立了一个框架，或许应该说是不幸地，接着所有论文都跟随这个框架（尽管个别论文也发展了一些独立的线索）。鲁宾的前言和柯克·瓦恩多（Kirk Varnedoe）（他是这个展览的“联合总监”，排名在身为“总监”的鲁宾之后）的前言及末章（“当代探索”）都是一些意识形态的宣言。

这个展览最显眼的问题，正是瓦恩多主持的“当代探索”部分。在这里讨论什么才是真正的当代是不切实际的，但是，只要看到这个“当代”部分中出现了像罗伯特·史密森（Robert Smithson）和伊娃·海瑟（Eva Hesse）这些逝世已久的艺术家，便能知道展览对于当下发生的艺术的敏感度是何等不足。人们不可能注意不到，近八年最新的创作，通通没有在展览上出现。尽管也有一些 80 年代的好作品，例如理查德·朗（Richard Long）的《雅芳河泥圈》，但它们其实都是充满 60 年代末、70 年代的特征的作品。

更重要的一个问题，是它异于寻常地着眼于女性艺术家海瑟、杰基·温莎（Jackie Winsor）、米歇尔·斯图尔特（Michelle Stuart），尤其是南希·格雷夫斯（Nancy Graves）。虽然关注女艺术家是合情合理的好事，但对比 MoMA 上一个展览“国际绘画及雕塑近作展”（An International Survey of Recent Painting and Sculpture），这个展览对于女艺术家

特别高的关注度就显得有点奇怪了。虽说因人而异，但总的来说，策展人似乎总是需要一个特别的理由，才愿意把很多女性艺术家包括在他们的展览中——这里，这个理由恐怕就是策展人对女性与原始、潜意识、土地等之间的联想。这种庸俗的性别观（gender cliché）在十年前可能是有启发性的，但在十年后的今天它只会限制我们的视野。

在现代艺术的语境中，“原始主义”（primitivism）是一个特殊术语：这个词在展览标题中就用括号括着，专指那些散发原始器物的气息的，或者以各种方式借用或表达原始艺术的影响的现代艺术品。换言之，原始主义指的是某些现代艺术作品中的一种性质（quality），却不是真正的原始艺术；而“原始”（primitive）这个词指的则是真正的原始部落的器物，或者任何与这些器物有相同意向性（intentionality）的物件，即不是为了艺术，而是为了巫术仪式和参与仪式者的心理。一些当代的原始作品可能也是真正原始的，但是瓦恩多所选择的作品明显都是不原始的原始主义作品。例如，史密森和海瑟的作品中有点儿原始的意味，但它们也表示出一种对西方文明亦步亦趋的明确意识。其实，鲁宾和瓦恩多也表明他们关心的不是真正原始的，而是原始主义的——换言之，他们关心的只是问题的片面。

的确有些当代艺术家，他们有脱离西方文明、完全抛弃其价值观的意向性。他们是原始的原始主义者，但这个展览及画册将他们全部排除在外。美术馆所能接受的极限是约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）。瓦恩多明确地表示了他对原始的惧怕，他说近年一些原始主义作品是“邪恶的”，它们“危险地向往能倒退到蛮荒状态”，“令人不安地追问，非要穷尽所有方法逃离西方传统而回归原始状态”。[6] 换言之，为了保护西方文明，策展人禁止了原始。很明显，美术馆找了一个它自己吃不消的主题，这个主题真实得太粗野，又或是粗野得太真实。艾力克·奥尔（Eric Orr）的充满人血、毛发、骨和牙齿的伪巫术器物，迈克尔·特蕾西（Michael Tracy）的充满对血、头发、精液等种种禁忌之物迷恋的作品，策展人为什么不包括那些能让展览变得更全面的作品？配合展览的演出节目同样不遗余力地“斩奸除魔”：梅芮迪斯·蒙克（Meredith Monk）、琼·乔纳斯（Joan Jonas）和史提夫·赖克（Steve Reich）都非常杰出，但他们与原始主义没有太多关系，更莫说是真正的原始。赫尔曼·尼奇（Hermann Nitsch）、保罗·麦卡锡（Paul McCarthy）、金·琼斯（Kim Jones）和吉娜·潘恩（Gina Pane）的表演在哪儿？瓦恩多害怕原始，害怕那种吸引了马蒂斯（Matisse）和毕加索，也吸引了今天的一些当代艺术家的充满危险的美。他想驱除原始，否定它的存在，绝口不提在西方人的感觉中也存在着或借用着它。

对于所谓的当代作品，我们比较熟识，所以对于这些作品选择上的偏颇，我们一目了然。那么，在经典现代作品的选择上，他们是否也是用同样的消毒净化的手段？在 20 世纪头三四十年是否出现过原始的原始主义作品？即使西方人对原始的

恐惧还未将这些艺术排除出艺术史书外，它们又是否可能进入这个展览？在画册中关于贾柯梅蒂（Giacometti）的一章中，罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）指出乔治·巴塔耶早在1928年就谈论过这种原始主义，当欧洲艺术家盛行从原始风格中寻找现代时，他是圈子里的一分子。他认为之所以要美化原始宗教器物，是因为“文明的西方人……想对古老宗教中的暴力充耳不闻”[7]。在60年后的这个展览中，这种充耳不闻的态度依旧顽固，令展览不仅在当代作品的选择上非常胆小，还竭力祛除原始作品中的邪气——将它们封闭在灯火通明的玻璃展柜内，令它们温和到不带半点危险。血迹被抹干净了，潜意识的阴暗面消失了，它们本身的危险和野性的力量彻底不见了。连那些较为激进的现当代作品也受到影响。如果原始作品不能完全展露它们的原始野性，那么那些向它们取经的现代派也难免黯然失色。真正当代的作品不被展示，真正原始的作品又无从发挥，因为这个展览对两者都不关心：它关心的只有经典现代主义。

这个展览将原始作品与现代艺术的“相似”解读为一种论据，以证明现代艺术的普世价值，继而证明现代艺术和笃信它的MoMA都将顺利走向未来，迈向永恒。然而我们可以以彼之矛，攻彼之盾：原始主义在同时也否定了现代主义，因为它揭示了现代主义受外部因素影响下产生的结果，它只是别的东西的变体。某种程度上，这个展览在有人提出这个问题之前已设定好答案，并以极多的资料去湮没问题。鲁宾和他的同事的第一招是年代学。他们不厌其烦地推敲说法的问题：原始艺术到底是作为一种影响出现在现代主义诞生之前，还是作为一种肯定现代主义价值的证据出现在它的产生之后？这样下来，人们便很难避免这样的印象，即这些研究是在一个既有结论下进行的。这个问题早就潜藏在展览题目中，因为展览题目不是一个假设，而是一个结论：“20世纪美术中的‘原始主义’：部落与现代的亲属关系”。

这部书反复使用的一个重心年代论证，是说虽然在1878年巴黎已经有了特罗卡德罗博物馆（Trocadero Museum，人类博物馆的前身），但巴黎艺术中的原始风要直到大概1905年到1908年之间才出现。这之间的30年空隙，说明原始影响的蔓延既非偶然也不是自动的，而是由于早期现代派的精神和意愿中一种似乎有意的采纳——用鲁宾的说法，这是一种“选择性的亲属关系”（elective affinity）[8]。换言之，光有原始世界的图像是不够的，还需要欧洲的接受者做好准备去接受它们。仅仅就年代来说，这个论点似乎是成立的，但实情却不止如此简单。关键问题是：是什么条件让他们准备好接受这些影响？鲁宾提出，欧洲艺术家本身当时已渐渐步向一种类似原始的图像风格——他们早就主动地准备好要这样做。其实原始艺术的引入是可有可无的。由于众所周知的原因，鲁宾无法郑重地宣布这一看法，但他不断地把它暗示出来。例如，他写道：“现代艺术的这种演变，早在先锋艺术家开始留意部落艺术之前便已经开始发生了。”[9]他谈论的这种演变指的当然是看似原始艺术的形象，但他的观点是极不可信的。回顾一下希腊—罗马的艺术，文艺复兴的艺



术和19世纪以前的欧洲艺术，便会发现毫无迹象显示这个传统会发展出这样的样式；至少，几千年来从未有这样的倾向。将鲁宾的论点反过来便会变成这样：西方艺术家对这种接受的准备，无非是因为西方本身的表现和美术观念的枯竭，加上18世纪以来对大洋洲和非洲文化愈来愈多的注意。带有埃及化倾向的新艺术运动（art nouveau）和日本风（Japonisme）填补了那30年的空隙，呈现了加入非西方（non-Western）元素的渴求，这种渴求最后被原始艺术所满足。简而言之，这种准备很可能不是主动的，而是被动的。

这个展览的组织者明显希望将现代主义呈现为一种完全原创的艺术，而非从别处挪用过来的风格。他们也难免担心他们这个强势的展览可能会产生相反的效果——这就解释了为什么展览如此小心翼翼地控制观众的反应，在其出版的画册中如是，在展览中的墙上说明文字亦如是。这个展览的归根结底的目的，是要重新论证现代主义的美学理念，以它跟原始的所谓“亲属性”（affinities），证明它的自由、纯真、普世性及客观价值。这个说法变成了处理原始主义的标准说法，高德华特同样也用到“亲属性”一词，而不是用更中性的词如“相似性”（similarities）。

展览中有一段墙上说明文字试图说明现代与原始作品之间的三种不同关系：首先，是“直接影响”；第二，是“巧合相似”；第三，是“基本的共有特征”。最后一类在整本画册中都被说成是“亲属性”，这是特别鲁莽的。他们证明这种“亲属性”的方法，经常是搬出那些在那个时代没有在欧洲流传的，但看来与当时的现代作品有所共鸣的原始作品。例如，恩斯特的《鸟头》（*Bird Head*）跟来自上伏塔托斯雅族人的一种面具相似得惊人，但其相似，根据鲁宾的说法，“虽然惊人，但属偶然，所以一定是缘于一种根本的亲属性。《鸟头》创作于1934年，但托斯雅族面具（或其任何仿制品）在第二次世界大战之前并未来到欧洲”[10]。既然这种相似是“偶然”的，那么这种关系就应该归类为一种巧合的相似。它不足以成为两者的“亲属性”的证据，只是作者希望是这样，整个论证背后就是一连串类似的自圆其说的想法。事实上，恩斯特的作品不能全然被排除在“直接影响”之外。在1934年以前欧洲没有托斯雅族面具，这一论点有严重的漏洞。首先，这是一个反面证据，在逻辑学上这是一种谬误，称为argumentum ex silentio，即“诉诸沉默”。它顶多证明了鲁宾的研究人员没有找到那时在欧洲能看到托斯雅族面具的证据。我们大可以倒过来说，说恩斯特的作品恰恰证明了当时欧洲已经有这种面具，同样说得通。



60

另一个类似的论点，是尝试在毕加索和夸扣特尔人工艺师之间建立“亲属关系”，将夸扣特尔族切开的面具与1932年的《镜前少女》（*Girl Before a Mirror*）中垂直分割的脸相比较。鲁宾解释道：“几可肯定，毕加索从未见过我们展览中复制的这种‘切片’的面具，但这个例子指出了毕加索的诗意想象和原始器物中描述的神秘世界之间具有的亲属性。”[11] 这个论点漏洞百出。首先，在1932年之前，毕加索已经熟识原始艺术了，所以他创作这种看似原始艺术的作品的来源很可能是这种一般的熟识而不是什么“普世价值”。对恩斯特和《鸟头》也是一样。现代艺术家不一定是因为看到了一件非常相似的东西，才受到影响而做出这样的作品来。无论如何，《镜前少女》和夸扣特尔族的“切片”面具其实也没有那么相似。面具是半边脸，少女的脸却是完整的，只是中间一条线分割开，两边脸不同的颜色。鲁宾尝试堵塞这个漏洞，他说：“（美洲）西北岸和爱斯基摩的面具往往是从正面分成两半，通常代表阴暗和光明的两边。”[12] 但世上大部分的神话图式都有分成阴暗和光明两边的脸。毕加索肯定见过这种常见的图像的不同版本——例如炼金术中的雌雄同体。换言之，除了为了满足展览的论述外，根本没什么大理由让我们将《镜前少女》与夸扣特尔族面具联系起来。

除了薄弱得出奇的诉诸沉默式推理外，鲁宾的“亲属关系”论点又违反了一条所有科学都共有的基本原则，即经济的原则：entia non multiplicanda sunt praeter necessitatem，即“以简御繁”。这个经济的原则说的当然不是愈少资料愈好，而是说应该力求减省对资料提出解读性的概念，原因是这些没有必要的解读性概念往往会反映出讲者的主观意愿，令论述陷入一种欺骗性的游说机制。在我们手上的例子中，作者提出的非必要的解读性概念包括“选择性亲属”、“神秘的普世性”及“诗意的亲属性”等，统统是entia praeter necessitatem。它们只作为作者的主观愿望而进入论述中。这些没有灵魂的遣词造句正合他意。关于影响和亲属性的问题涉及更广的问题，比如扩散过程的性质和现代美学与希腊—罗马及文艺复兴传统之间的关系。在普通文化史中，扩散过程是随机的、非人性化的符号转移。图像的流转是迂回曲折的。文化元素由一种环境挪用到另一种环境，不是通过灵魂的亲属性或创造性的选择，而是通过形象和形象之间的关联，不管这些关联的方式有多生硬或琐碎。

美术馆决定不提供关于展出的部落器物的任何背景资料，将它们所属的语境抹掉了，并命令它们去捍卫形式主义现代主义，这个决定反映展览完全漠视人类学的观点。不幸的是，艺术史家与人类学家并不常好好合作；MoMA处理这个问题的手

法，就是简单地对人类学的观点视若无睹。他们没有尝试去发现看来微弱，或者是深藏在内的原始美学，它曾经意味着什么，现在又意味着什么。这些艺术史家只是全神贯注地实践他们的专长，即追溯风格关系和年代，他们从来没有真正去正视主位观点（部落参与者的）和客位观点（外来观察者的）之间的差异问题。人类学家马文·哈里斯（Marvin Harris）解释了这种差异：

> 在主位法（Emic operations）中，我们视提供资料的本土人为最高标准，以之验证观察者的描述和分析。主位法的分析是否成立，视乎其论点是否为本土人接受为真确、有意义或恰当的……在客位法（Etic operations）中，我们视观察者为最高标准，以之验证研究描述及分析中的分类和观念。客位法的报告能否成立，只视乎观察者是否能就社会文化异同的原因，提出科学化的有效理论。这里，观察者使用的观念不一定要获本土人认同为真确、有意义和恰当的，他可自由使用外来的属于科学的数据语言的分类法和原则。[13]

不论是主位观点或者客位观点，都会产生准确或客观的说明，但是两者的分野必须明确。如果主位作客位用，客位又作主位用，所产生的说明一定会变得一塌糊涂，造成误导。

MoMA 也简单直接地表明了他们是使用客位观点来进行研究的。展览的宣传文件中引用了鲁宾的导论："由于我们的焦点在于现代派如何体验部落艺术，而非人种学的研究，我们没有包括人类学的诸种假设，去研究这些器物本来的宗教和社会目的。"鲁宾自己又说："人种学家最关心的，即每件器物的功用和意义，这些对我的题目并不重要，除非以上事实被这个主题下的现代艺术家所知道。"[14] 所以，毕加索等艺术家的观点即一种客位的观点，也是 MoMA 唯一感兴趣的；主位资料如部落艺人的动机则无关紧要。

这种立场本身不变，但实施起来却不一致。事实上，他们的做法不断在违背他们的立场。必须强调的是，要是我们不谈主位 / 客位的问题，那么就一定不能去评论或定义原始部落的工艺人的动机。但在他的论述中，鲁宾常常谈到部落工艺人的动机，将这种现代派的美学感受和解决问题的态度强加在他们身上。他使用"亲属"（affinity）而非只是"相似"（similarity），恰恰认定了部落工艺人与现代派艺术家的感觉是相通的。不然的话，所谓亲属关系与普通的偶然相似又有什么分别？他所制造的《切片》面具的夸扣特尔族与毕加索感受到一样的诗情画意。他断言雅克·利皮捷兹（Jacques Lipchitz）和一位拜大衮神的雕塑家共同使用的"平衡和对称"（parallelisms and symmetries）显示了他们的"灵魂的亲近"（propinquity in spirit）[15]，因为他们的感受是类同的。如此等等。鲁宾说"个别器物的特别作用和意义"无关紧要——好比说，这件器物用在哪个仪式上等等各种资料都不重要。注意，他用"个别"一词很有用心。鲁宾的确不管个别器物的特殊作用，但他的确也给所有器物定义了一个普

遍功能，即美学功能，满足美感需要的功能。换言之，他悄悄地，却也不断地将现代艺术品的作用加诸到原始器物的身上。我们很容易明白为什么他的展览团队中没有一个考古学家。鲁宾极不恰当地声称部落文化的意图，却不让他们自己说，只让他们的默不作声的宗教器物在场，而这些器物被误导性地展示为艺术品。我们的文化让我们对原始器物有一种习以为常的看法，除非有人专门指出，否则我们难以意识到我们潜在的假设。鲁宾跟高德华特一样，认为器物本身就是美学判断的证据，而这种有美学判断又是美学感受的证据。这个论点看似合理，甚至具有吸引力，因为我们跟鲁宾和 MoMA 有着一样的主位观。但仅仅是形象上的关联，可能会导致大错特错的观点。看看以下的人类学例子，我们便知道只靠表象去推论，可以导致何等荒诞的结果：

在新几内亚一间偏远的学校，一位本土教师在上课。在算术课上，我看见一班学生小心翼翼地抄下黑板上的算式。那位教师写到：

4＋1＝7

3－5＝6

2＋5＝9

学生抄下了老师漂亮的字，也抄下了他的错误。[16]

说原始部落的工艺人曾用心考虑美学问题，即是以评价现代艺术家的方法去评价他们，以我们所谓的个人创造力为尚。人类学家会警告我们，不要堕入这种成见之中："在前读写文化……文化以一种陈词滥调的方式，通过仅有细微改变的不断反复来呈现给人们"；"这种文化中的艺术不是个人的艺术，不反映个人作为创造者的观点。这种艺术表现的是族群的集体态度"。[17]但鲁宾再一次只依靠他对对象的表面官感，毫无人类学根据地宣称："今天我们看到的这些器物，证明部落的工艺人在改变和发展这些器物时所有的自由度，其实比很多论者所以为的要大得多。"[18]而鲁宾也肯定知道，既然我们缺乏对原始文化的历史的认识，我们也无法判别他们到底是很快地还是花了很长时间才发展出这些器物风格的多样化。鲁宾评说的原始工艺人的这种发明能力，大有可能是一种通过漫长演变的集体发明，而不是一种个人创造。例如，在现代主义的十年内发生的创新和变化，在史前时代可能需要几千年。鲁宾加诸部落工艺人种种的形象考虑，"尽管他们对这些词一无所知"[19]。由于这种先入为主的价值判断，他坚信原始人做过唯一值得我们注意的事，即那些证明原始人与现代白人有"灵魂的亲近"的证据，是他们自己也意识不到的。

从纯学术的角度看，如果鲁宾声称的客位立场，能够坦诚而始终如一地实行，那么这件事是可以接受的。但问题不只是一连串论证的谬误，而是说在学术观点以外，这种客位立场根本就不能接受。在 30 年代，高德华特从形式主义的角度研究过部落器物；在当时，这种研究无可厚非。但在 50 年之后的今天，为什么我们还要重复这种研究？为了迷恋纯粹的形式美，而牺牲了事物的整体面貌，这对于我们的文化是


61

非常危险的，它反映了一种拒绝承认生活的整体性的态度。从我们最初意识到原始和现代器物之间的多种关系至今已经有 50 年，我们是否还未准备好去真正了解原始文化的真正动机，去真正让这些沉默的文化亲口跟我们说话？如果我们真的这样做到，我们的眼界将会大大打开，看到那些曾经吸引着毕加索和其他艺术家的，他们曾经隐约感觉到的一种不同的生命的可能性，这要远比永远纠缠于这些平衡对比什么的灵魂的亲近性要有意义得多。我们将更能看清原始和现代之间的关系所意味着的“世界历史”的重要性，看到两者真正的对话，而不是只知借用对方来自圆其说。

展览最致命的问题之一，就是它完全不交代原始器物的制成年份。我们在看的，会不会是 1950 年代制成的器物？（是的话，它们是现代艺术作品吗？）我们怎么知道，它们的作者没有看过毕加索的作品？我们甚至可以想象到一篇关于 1930 年以前扎伊尔艺术家所看到的毕加索作品明信片的博士论文。馆方标示出现代作品的年份，却不交代原始作品的历史，令它们显得像小朋友做的东西，或者像子虚乌有似的。的确，很多原始作品的年代无法查证，但哪怕是知道它们来自哪一个世纪，对我们也是有帮助的。我毫不怀疑，这个展览和出版物的负责人是觉得如果表现出那些原始部落人与我们是那么的相同，他们是这么文明，这么敏感，这么有“创造性”，这是一个激进的观点。的确，鲁宾和瓦恩多都富有热情地声称这一点。但通过对原始历史、内容意义和真正目的（资料如作品的年份，它们的功能、宗教和神话背景及创造环境）的彻底打压，他们并不将原始人视为人类，也不将原始文化视为文化——只视为一种文化的影子，只挤干它们的个性，它们的他者性。策展人仅仅要我们知道，这些原始作品来自哪里，它们的样子，谁人拥有它们，和它们怎样切合展览的论述。

在原始环境中，这些器物散发的是令人敬畏的神秘，而不是高雅的美感。它们在仪式中被舞动着，在夜里和狭小的漆黑空间中，在火把的光中闪动着。注视着这些器物的人们投入在仪式当中，深陷在集体共同的感觉中，而且往往受到酒精和迷幻药的影响；总之，在这些器物之间，人们受到巫师的鼓动，在巫师的面具和形象中看到让人敬畏的神力。对于这些部落人，重点不是美学欣赏，而是在巫师的表演之中的忘我境界。展览上现代派的作品有着完全不同的功能，人们也从一种完全不同的角度去看待它们。如果你和我是来自原始部落的工艺师或观众，走在 MoMA 的展览厅之间，我们看到的东西将会与 20 世纪纽约市民看到的彻底不一样。我们最主要看到的不是形式，而是内容；不是艺术，而是宗教或者魔术。

我们举一个反例子，看看原始部落人如何系统化地将来自西方文化的物品同

化，给它们赋予新的功能和角色。在1930年代，在新几内亚，来自西方的食品包装成为一种名贵的服饰——一个家乐牌谷物早餐的盒子变成了帽子，一个罐头变成一条腰带的装饰，诸如此类。今天我们看着当时的照片，会觉得这些人不但荒唐，而且可怜。我们知道原始部落人会做一些非常傻气的事，极尽荒谬却不自知。看着他们细小古怪的世界，让我们更能看到我们的世界是如此广阔澄明。然而，西方人对原始器物的不求甚解的看法，看在原始人的眼里，就跟我们看到他们对食物包装盒的用法一样：他们一定觉得我们幼稚，无知，而且还不自觉。很多部落在仪式之后都会抛弃器物（很多器物只用一次），它们也不再具有神圣的意义，与垃圾无异。然后我们将它们放在美术馆中展出。换言之，我们的垃圾是他们的艺术，他们的垃圾是我们的艺术。我还要再解释这种主位 / 客位的差别吗？

要在一个幻想中的自以为高人一等的秩序世界中加入差异的东西，这样的努力注定以灾难性的失败收场。对他者的恐惧造成对他者性的排斥。这是一种对西方文明的原始的迷信：一种黑格尔式的信仰，自认为自己的文化是处于历史自觉的关键位置。鲁宾声称一些原始杰作"超越了其作者的生活和时空"[20]；瓦恩多也说类似的话："原始艺术可以超越本来主宰着它的目的和情境。"[21] 但我们可以将这句话改成："我可以将原始艺术本来的目的性挪为己用。"

这种对他者的价值的胡乱套用，其重灾区在关于再现观（canons of representation）的讨论。鲁宾将欧洲的再现观与各种原始文化对再现的看法区分开来：在欧洲，再现即仿真地描绘实物；在原始文化中，再现不是仿真，而是一种象形的创造。换言之，我们的再现将外部的真实世界关联起来，他们的再现则只观照内心。但是说存在一种定义上的客观再现系统（objective representational system，而这个系统恰巧又是属于我们的），这种看法是天真和根本地自相矛盾的。值得注意，部落人经常觉得他们是在描绘真实，我们才是搞象征。再现涉及一个载体（beholder），所以有着主观的元素。假设某人说觉得A不像B，我们是没有办法反驳他的。所有关于再现的观念都是通过文化积累而成的，它永远不是绝对的，一个文化认为什么是再现，对于该文化来说，那就是再现。

鲁宾对于现代主义的爱，是因为现代主义终于帮助西方艺术超越单纯的描绘，所以当他说原始部落的工艺师不是在绘画对象而是在思考对象，他肯定觉得他是在表扬他们的现代性。然而，这样的话他便让他们与属于他们的现实世界彻底断裂。否认部落人的再现观能再现任何东西，即否认他们的世界观是真实的。他将他们说成是现代艺术家，以为是帮了他们一把，但其实却把他们脚下的真实的大地切断了。

西方艺术有一个从未间断的传统，这个神话是由鲁宾和其他与他相类似的断章取义式的解读所编写的。例如，重新发现文艺复兴时期的希腊—罗马风格作品就是这个胡说乱套的神话的重要一章，因为我们看这些作品的方式何尝不是跟原始部

落人穿戴谷物早餐盒子一样荒唐？我们今天对公元前470年青铜雕塑德尔菲的驾车人（The Charioteer of Delphi）的看法，肯定与古典时代希腊人对它的看法大相径庭。曾经，这个驾车人并非高贵地孤身一人，并不如今天这样带着天使般的超然和安详。他曾经是一组在今天看来大有可能显得怪里怪气的雕塑的一个组成部分，这组雕塑有车子，拉车的四只马，车厢里的阿波罗神（god Apollo），还有其他随行的人。所有雕塑都涂上了仿真的颜色，看起来大概像电影里的一个镜头，而不像我们今天所知道的古典雕塑。无论是希腊—罗马艺术，还是原始艺术，尽管我们对于它们的认识有多不足和偏颇，我们总是喜欢将它挪用到我们的艺术史中，从而筑构我们的道统的神话，还力求让它显得无可反驳。

正是由于人们执信西方世界有一个从不间断的文化传统，才迫使他们做出这样的声称：西方艺术家是自创出这些貌似原始的式样的，这是一种自然的发展。这种理论的目的是要排除西方艺术史的重大断裂；它的传统必须贞洁，不能被来自西方之外的影响所沾染。对于一种整体的、正统的、独立的西方传统的信念欲望，其根源是黑格尔的艺术史神话［由卡尔·施纳泽（Karl Schnaase），阿洛伊斯·李格尔（Alois Riegl）及海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wöfflin）等大艺术史家编写而成］，它认为西方艺术家表达了对于普世精神的自我认知的趋势。［这是鲁宾的用语，例如，他一度声称波洛克的绘画是，用黑格尔的话说，“世界历史性”（world historical）的。］[22] 但是当我们从事实看——即从已知的历史中看——这种观点不仅提出了现代主义的形态和方向并无受到原始器物的影响这种结论，更提出了另一个同样讲不通的结论，即在文艺复兴时期欧洲艺术的形态和方向并无受到希腊—罗马艺术的影响。

事实上，西方美术史经历了三次大突破：第一次是在罗马帝国晚期的所谓野蛮人入侵，欧洲人口出现了大变动，导致了由希腊—罗马艺术转向基督教艺术；第二次是文艺复兴，由基督教艺术转向欧洲艺术；第三次则发生在20世纪初，欧洲艺术演变成了现代艺术。每次传统的大突破，都关乎于外来影响的广泛传播，这些外来文化分别是日耳曼的、拜占庭的和非洲／大洋洲的。低估这些外来的影响力，即企图将西方传统视为一种绝对的独立的纯粹的东西。因此，早期现代派对于原始艺术元素的引用，也可以被视为一种自然的，而且是无可避免地，西方传统的内在发展。然而，看看当时的整体历史，便知道事实不是如此。在19世纪，很多人认为西方艺术的传统（包括文学）的内部发展已经走到尽头了。在1873年，阿瑟·兰波（Arthur Rimbaud）宣称在头发上涂抹油脂的高卢蛮族是他的祖先[23]，并号召人们去搅乱理性的模式。兰波的这种感觉并不罕见；很多艺术家都渴望找到一种方法，一方面能避免既有的习性，另一方面能发现富有生命力的新鲜内容。毫无疑问，在世纪之交，人们对于古老和原始文化如此着迷是负载着内容的：例如，波德莱尔（Baudelaire）、兰波、毕加索和马蒂斯都被这些文化中对性和死亡的自然状态的毫不

避讳的表达所吸引。如果我们对于这些内容绝口不提，那么这个他者便仅仅会被当作我们漂亮的小陪衬。

当然，对于任何大型项目，要吹毛求疵是很容易的。但我认为这次展览有些严重的问题，一些彻底甚至可说是灾难性的错误。这个展览令人沮丧地、赤裸裸地揭示出我们的文化体制是如何看待外来文化的，反映了我们的妄自尊大，只知道将外来文化和其产物纳入自己的论述之中。祖尼印第安人不满我们将他们的原始器物放在美术馆内，这一点我倒不投诉；我也不反对学者就这些器物去进行富有价值和令人佩服的艺术史研究（虽然我也担心这样真正的问题会湮没在资料的浩海之中）。但真正让我不安的，是这个展览透露出的西方自我中心意识，似乎与过往几个世纪以来的殖民主义和纪念品主义毫无二致。现代艺术博物馆假装打开它的大门迎向第三世界，事实上却是在将他者收纳进自己的论述中，更利用它来巩固西方价值观和优越感。

菲利普莫里斯公司（Philip Morris）是这个展览的赞助商之一，该公司的主席哈米什·马克斯韦尔（Hamish Maxwell）为画册撰文时写到，他的公司遍及 170 个“国家和地区”，似乎有意跟这个展览所涉及的范围比一比。他又说：“我们菲利普莫里斯公司致力于收藏当代艺术作品，在过去二十多年来赞助过多次展览。我们从中获益良多……大大启发了我们公司上下的创意。”[24]在“原始主义”展览开幕前，菲利普莫里斯公司在周日《纽约时报》上刊登了一个广告，广告上的公司标示旁写着这样的文字：“艺术，成就伟大的企业。”

或许如此，但光靠鉴赏家的品位，肯定成就不了一个伟大的展览。

注释

[1] 奥登伯格（Richard E Oldenburg）：“序”，见鲁宾（William Ruben）主编：《20 世纪美术中的“原始主义”：部落文化与现代的亲属关系》，纽约现代艺术博物馆出版，1984 年，第 VIII 页。

[2] 纽约现代艺术博物馆关于“20 世纪美术中的‘原始主义’：部落文化与现代的亲属关系”展览的新闻稿 17 号，1984 年 8 月。

[3] 此书后来修改及出版为高德华特：《现代艺术中的原始主义》（*Primitivism in Modern Art*），纽约 Vintage Books 出版，1967 年。在 1933 年、1935 年、1941 年及 1946 年，MoMA 自己也举办过好几次古老和原始器物的展览。任该馆馆长 19 年之久的德哈农科特（Rene D'Harnoncourt）正是这方面的专家。

[4] 鲁宾：《达达与超现实主义艺术》，纽约 Harry N Abrams 出版，1968 年。

[5] 鲁宾两篇，瓦恩多两篇，威尔金森（Alan G Wilkinson）两篇；另外，巴辛尼（Ezio Bassani），费斯特（Christian F. Feest），基思特（Sodney Geist），哥顿（Donald E Gordon），莱迪（Jean Laude），莱文（Gail Levin），毛瑞尔（Evan Maurer），佩特瓦（Jean-Louis Paudrat），培蒂尔（Phillipe Peltier）及罗莘史托克（Laura Rosenstock）。

[6] 瓦恩多：《当代探索》，见鲁宾编：《原始主义》，第 662 页。

[7] 克劳斯：《贾柯梅蒂》，见鲁宾编：《原始主义》，第 662、681、679 页。

[8] 鲁宾：《现代主义原始主义：入门》（*Modernist Primitivism: An Introduction*），见鲁宾编：《原始主义》，第 11 页。

[9] 同上。

[10] 同上书，第 25 页。

[11] 鲁宾：《毕加索》（*Picasso*），见鲁宾编：《原始主义》，第 326—330 页。

[12] 同上书，第 328 页。

[13] 哈里斯（Marvin Harris）：《文化唯物主义：力争一种文化的科学》（*Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*），纽约 Vintage Books 出版，1980 年，第 32 页。

[14] 鲁宾：《现代主义原始主义：入门》，见鲁宾编：《原始主义》，第 1 页。

[15] 同上书，第 51 页。

[16] 卡本特（Edmund Carpenter）：《那幻象赏了我一拳》（*Oh. What a Blow That Phantom Gave Me!*），纽约 Holt，Rinehart and Winston 出版，1973 年，第 54 页。

[17] 同上书，第 53、56 页。

[18] 鲁宾：《现代主义原始主义：入门》，见鲁宾编：《原始主义》，第 5 页。

[19] 同上书，第 19 页。

[20] 同上书，第 73 页。

[21] 瓦恩多："前言"，见鲁宾编：《原始主义》，第 10 页。

[22] 参见富勒（Peter Fuller）：《在艺术的危机之外》（*Beyond the Crisis in Art*），伦敦作家与读者出版公司出版，1980 年，第 98 页。

[23] 兰波（Arthur Rimbaud）：《地狱一季》（*Une saison en enter*），1873 年，英文版 Louise Varese 译，纽约 New Directions 出版，1961 年，第 7 页。

[24] 马克斯韦尔，见鲁宾编：《原始主义》，第 6 页。

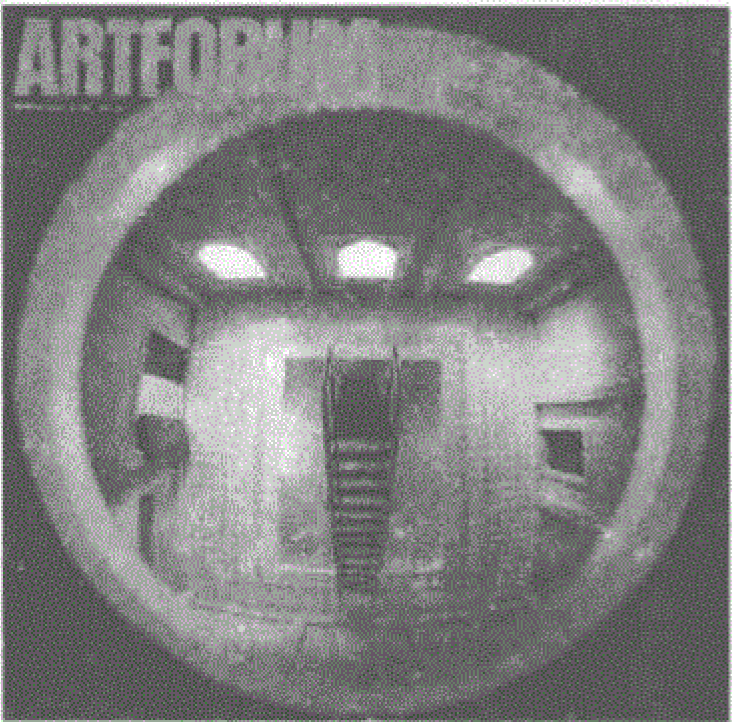
（翁子健　译）

1992 年 3 月刊

图像转向

THE PICTORIAL TURN

W. J. T. 米切尔（W. J. T. Mitchell）



导读

关键词：语言学、视觉文化研究、文本与视觉的关系、图像学

W. J. T. 米切尔（1942—　）：学者、艺术理论家和批评家。米切尔是芝加哥大学英语与艺术史专业教授，跨学科学术期刊《批评探索》（*Critical Inquiry*）的编辑，以及《艺术论坛》和《十月》等杂志的长期撰稿人。米切尔专门研究 18 世纪至今的媒体历史与理论、视觉艺术和文学，探索文化与图像学中视觉表征和语言再现之间的关系。

通过对媒体理论和视觉文化的关注研究，米切尔的著作从弗洛伊德到马克思理论的角度论证了我们为什么要把图像作为“活物”（living things）来看待。他是世界上最早提出停止对文本和语言学模型的研究，而应转向以图像导向的方式来推进人文学科的学者之一。这篇曾发表在《艺术论坛》并产生过重要影响的文章《图像转向》，指出了语言学转向的重要性，并论证了我们需要的是一个与其类似的、独立于符号学系统的图像转向理论。

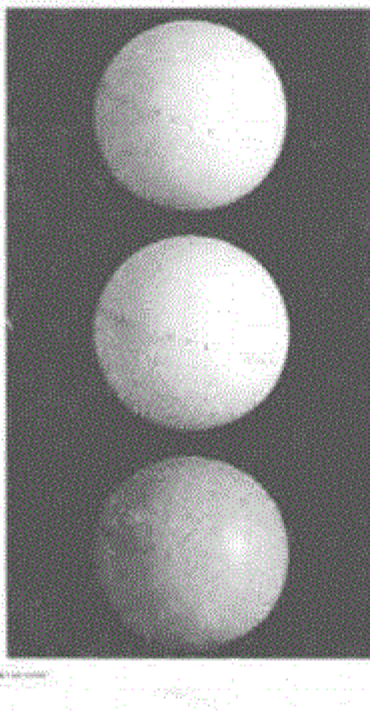
通过对不同媒介中图像的研究，米切尔认为结构主义和后结构主义对文本隐喻的使用实则是在抑制图像。这种“图像转向”让我们意识到周围的图像不仅在改变我们自身，同时也在构造我们的世界和身份。米切尔进一步阐述这些视觉人工制品是如何对艺术史甚至是整个物质文明做出重要贡献的。鉴于图像在构造现实过程中越来越重要的作用，米切尔指出我们的艺术史论述系统必须接纳图像的独特属性，同时，我们要尽量避免使用那些由文学、文化、社会和潜意识发展而来的认知模式来解读图像。

米切尔的理论在其 1994 年的著作《图像理论：论视觉表征和语言再现》中得到详尽阐述。2005 年的文集《图像需要什么？》（*What Do Pictures Want?*）则重新思考了视觉文化的相关议题，比如作为一种生命形态的图像，并将数码媒介也纳入讨论范畴。


THE PICTORIAL TURN

W. J. T. Mitchell

89





90





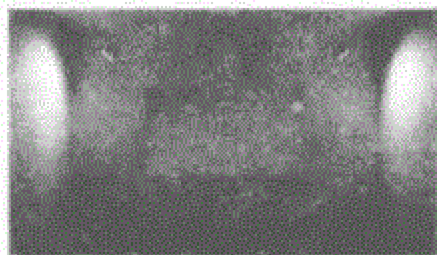
91

恐像症（iconophobia）以及语言哲学对视觉表征的总体焦虑。我想指出的是，这种焦虑、这种以反对“视觉界”而维护“我们的言语”的需要，恰恰就是图像转向正在发生的可靠标志。[6]

当然我并不是说，所有这些与视觉表征的不同碰撞都可以简化为单一论题，也不是说对于“视觉界”的所有焦虑都源于同一物。罗蒂所关注的是，要使哲学超越对认识论的迷恋，尤其是要消解哲学对这一形象模式的执迷，不要再将形象作为表征的透明性及现实主义的喻形（figure）。在他看来，这个“镜”是科学主义和实证主义的诱惑。与此对照的是法兰克福学派的看法，他们认为视觉界的体制与大众媒介以及法西斯型文化的威胁相联系。[7]因而，图像转换之所以具有意义，不是因为我们对产生文化理论诸多术语的视觉表征具有什么有力的表述，而是因为图像在学术探讨的广阔领域中形成一个尤其特别的摩擦与难缠的焦点。图像现在所达到的地位，正如语言兴起而成为人文科学的中心话题一样，已介于托马斯·库恩（Thomas Kuhn）所谓的“范式”（paradigm）与“反常”（anomaly）之间。这就是说，图像正成为其他事物的一种模式和喻形（包括喻形化本身），一个未解的难题，甚至是其自身的对象，即欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）所谓的“图像学”这门“科学”的对象。以最简单的方式来描述便是，在这个常常被刻画为“景观”[居伊·德博尔（Guy Debord）语]和“监视”（福柯语）及形象制作无所不在的时代，我们仍然不知道图像到底是什么，它们与语言的关系究竟如何，它们到底如何作用于观者和世界，究竟该如何理解其历史，人们对它们能做什么，有什么能做。

视觉艺术研究一直在这些方面有诸多进展，但是却没有真正地处于前沿。英美艺术史才刚刚觉醒，开始领悟语言学转向的蕴意。当路易·马冉（Louis Marin）和于贝尔·达米什（Hubert Damisch）等法国学者开拓一种结构主义艺术史时，英美艺术史仍然继续紧盯着社会学论题不放（最令人瞩目的当属艺术庇护人的研究），并像躲避瘟疫一样躲避理论。[8]倒是像诺尔曼·布莱森（Norman Bryson）这样半路出家的文学学者带来了法国的最新信息，把艺术史从教条主义的沉睡中唤醒。[9]

既然艺术史已经醒来，起码已能面向语言学转向，那么它又能有何作为呢？可预见的诸多可能已经呈现为种种发现，泛滥于各种学术刊物；这些发现认为视觉艺术是源于“陈规”的“符号系统”（sign systems），认为绘画、摄影、雕塑及大型建筑无不充斥着“文本性”（textuality）和“话语”（discourse）。[10]不过，还有人基于视觉艺术对语言学转向的抵制而提出一种很有趣的另类阐释。如果说人文科学确实发生了一种图像转向，那么艺术史很有可能会看到其理论的边缘性转化成学术中心的位置，转化成一种挑战，以评述其主要的理论客体——视觉表征，这样就能为人文科学的其他学科所运用。仅仅围着西方名画转来转去显然是不够的。必须要有更宽的跨学科的批判，要考虑到诸如电影研究等方面所进行的平行努力。电影研



究既力图充分调解电影的语言学模式与图像模式，又试图把电影媒介置于视觉文化更为广阔的语境下，为此电影研究经历了漫长的斗争。

如果我们自问为何这样的图像转向似乎发生在现在，发生于这个常被刻画为“后现代”的时代，发生在20世纪的后半叶，我们便会面临一个悖论。一方面，录像及网络技术的时代、电子复制时代已经以前所未有的能力开发出种种新形式的视觉模拟和幻觉性。另一方面，对形象的惧怕，认为“形象的力量”最终甚至可能会摧毁它们的创造者和操纵者，这一焦虑与形象制造本身一样历史悠久。[11]偶像崇拜、偶像破坏、拜像狂、拜物教等并非“后现代”独有的现象。这正是我们所处的这一历史时刻所独有的悖论。图像转向的幻想，对一种完全被图像所主导的文化的幻想，现在已经成为全球范围内真实的技术可能。马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan）的“地球村”如今已经成为事实，一个并不怎么令人宽慰的事实。美国有线电视新闻网（CNN）已向人们显示，被认为受过良好教育的人民（例如美国选民）竟能目睹一个阿拉伯民族的集体毁灭而只把它当成一场壮观的电视情节剧，而且很快这一集体毁灭就会连同那种善战胜恶的头脑简单的叙述从公众记忆中抹除。媒体使得整个“更善良、更仁慈的民族”能够毫无罪孽感和愧疚感地接受无辜人民的毁灭，与这种力量相比，媒体还利用这个景观来驱散并抹除人们对于以前某场壮观的战争所怀有的负罪感或记忆，后面这种力量更加引人关注。老乔治·布什（George Bush）的话说得恰如其分：“越南那挥之不去的心病已经永远地掩埋在阿拉伯半岛的荒漠沙砾中。”也许丹·拉瑟（Dan Rather）把它的道德寓意说得更加透彻。拉瑟把最后一架美国直升机从西贡的美国大使馆起飞时的图像档案与一架直升机降落到科威特美国大使馆的直播相提并论，并说：“当然了，一幅图像并不能告诉我们一切……”[12]

因而，无论图像转向是什么，我们都应该明白，它不是回归于幼稚的模仿论、表征的复制或对应理论，也不是再续关于图像“在场”（presence）的玄学思辨；它更应该是对图像的一种后语言学的、后符号学的再发现，是把图像当作视觉性（visuality）、机器（apparatus）、体制、话语、身体和喻形性（figurality）之间的一种复杂的相互作用。这一认识是，观看行为（spectatorship）（观看、注视、浏览，以及观察、监视与视觉快感的实践）可能与阅读的诸种形式（解密、解码、阐释等）是同等深奥的问题，而基于文本性的模式恐怕难以充分阐释视觉经验或“视觉识读能力”。[13]我们认为，更为重要的是，尽管图像表征问题一直存在，但是它现在则以前所未有的力度影响着文化的每一个层面，从最为高深精微的哲学思考到最

为粗俗浅薄的大众媒介的生产制作无一幸免。传统沿用的遏制策略似乎不再适当，而一种全球化的视觉文化批判似乎在所难免。

最近对潘诺夫斯基的兴趣有所回升，这便是图像转向的一个征候。潘诺夫斯基具有广博的学识权威，对古今艺术无所不精，论证中对哲学、光学、神学、心理学及语言文献学方面的洞见旁征博引，这一切使他成为人们对目前称为“视觉文化”进行任何一般论述时必然的典范和起点。更有意义的也许是，潘诺夫斯基早期的理论著述，不仅仅是只能以敬畏之心全盘接受的不易之论，而且是艺术史上相当激烈的争论热点。他究竟像居里奥·阿尔冈（Giulio Argan）所主张的那样是“艺术史上的索绪尔（Saussure）”，还是如唐纳德·普雷齐奥西（Donald Preziosi）所说的那样只不过是德国新康德艺术史“人为的阴郁迷宫”中“离奇有趣的初期现代主义插曲”？潘诺夫斯基图像学的成就是否超越了“机械的密码翻译术”这种强化了科学领域中最倒退的学科之一的偏执？抑或像区域书库（Zone Books）那些热心编辑们所说的那样，他创建了一种对西方表征的“考古学”，远远超越了艺术史研究的常规视野，从而预示了福柯的出现？[14]

所有这些主张都有部分真知卓识。潘诺夫斯基无疑已被各式各样互相矛盾的学科惯例挪用；其思想的学术语境无疑还可以进一步理解；他的图像学如果与穆卡罗夫斯基（Mukarovsky）的符号学相联系也无疑会得到增进；而他在普雷齐奥西“按尼采的网格严格拷问”之后也无疑会更符合现代人的口味。[15]他的经典论文《作为象征形式的透视》，虽写于1924年，仍然非常有力，这无论如何都非同一般。如今，该论文已经由克里斯托弗·伍德（Christopher Wood）以清晰优雅的译笔译出，并做了极具权威的介绍。对于任何有雄心试图对图像表征进行全面批判的人而言，这篇论文仍然是一篇关键的范例。潘诺夫斯基对空间、视知觉以及图像构建的高屋建瓴的综合史，无论就其广度还是其剖析入微的细节，迄今仍然无人能出其右。我们得再一次想到，这不仅仅是有关文艺复兴时期透视如何被发明出来的故事，而且是对自远古以来直至当前的图像空间的总描述，早至欧几里得（Euclid）和维特鲁威（Vitruvius，罗马建筑师、工程师，创作时间在公元前1世纪），晚至利西茨基（El Lissitzky）和恩斯特·马赫（Ernst Mach）全都包括在内。潘诺夫斯基力图完全围绕图像的喻形讲述一个关于西方宗教、科学及哲学思想的多维故事，把它理解为一个复杂的文化场的具体象征，而福柯则可能将这一文化场称为“可视界及可言传界”。这一历史的基础是视觉经验的心理生理学描述，这在潘诺夫斯基当时是最为时新的。潘诺夫斯基论辩说，无论把文艺复兴时期的透视放在20世纪初期作科学的理解，还是放在16世纪或远古时代作直觉的理解，它都与“实际的视觉经验”并不对应。他把透视称为“从心理生理空间的结构……做出的系统化抽想”（论文第3页），并在视知觉方面“最现代的心理学洞察”与蒙德里安（Mondrian，1872—1944，荷兰抽象艺术运动“风格派”的

主要成员）和马列维奇（Malevich，1879—1935，苏联画家，抽象派的至上画派创始人）的图像实验之间建立一种联系。

潘诺夫斯基关于透视的论文，与更普遍意义上的图像学方法是一样的，其未竟之处在于观看者这一问题。潘诺夫斯基总是习惯性地对他所研究的历史的主体含混不清。[16]在他的论证中，关于图像表征的实践与规范常常被一些论断所取代，似乎一个历史时期可以从视觉上感知或其本身便可以被描述成一个感知的主体（论文第6页）。有时潘诺夫斯基说起话来就好像视知觉具有一种可以从图像常规中直接读解出来的历史，且这些图像常规以“象征形式”表现历史。另外一些时候，他则把视觉性处理为一种置身历史之外的自然的生理机制，古代光学从直觉上把握住了这种机制，而现代心理生理学正在努力进行科学化理解。潘诺夫斯基对于“主体”与“客体”（不同于“个体”与“世界”、“自己”与“他人”等语言）的哲学表述，由于他把透视的光学喻形转述成认识论的基本术语，因而更加复杂。[17]从范式角度看，主体是一个观者，“客体”则是一幅视像。视觉、空间、世界图景以及艺术图像全部交织一起而成为一幅恢宏的由“象征形式”组成的壁毯，这些“象征形式”综合了每个历史阶段的“纺织艺术”（kunstwollen）。然而，显然的是，如果图像转向要实现潘诺夫斯基所梦想的批判图像学，我们就需要拆散这块壁毯，而不只是细加阐述而已。

乔纳森·克拉利（Jonathan Crary）所著的《观者之技》便提出一种值得注意的尝试，他力图从艺术史的大师叙事的角度清理观看者线索。我所以要对此书详细论述有以下几方面原因。首先，该书把视觉表征方面的问题与把视知觉作为一种身体与精神活动的科学化描述交织在一起，将论述有意识地与潘诺夫斯基图像学所引发的普遍问题联系起来，并与潘诺夫斯基那篇关于透视的论文所提出的具体论题联系起来。其次，该书的自身定位是它与传统的艺术史显示为一种批判关系，认为对视觉文化的批判应该把观看者的不同模式置于中心位置，并坚持认为这种更宽的批判具有重要意义。最后，克拉利的书也以其中的局限与超越既例证了对观看者进行历史处理和理论阐述时存在的一些由来已久的难题，也证明了要想冲破潘诺夫斯基图像学镜式反射的总体性藩篱是多么不容易。我在此提出这种批判，并不是因为我认为自己已经解决了克拉利所遭遇的每一难题，而只是一种通力趋事的精神，共同进行这一在我看来仍处于很初期的探索阶段的事业。

克拉利想写一本关于“视觉及其历史构建”方面的著作，但他却在某种程度上以“描述表征实践中的转换”与这种历史保持了距离。克拉利绕开了他所谓的艺术史的“核心叙事”，即以1870年代及1880年代现代主义艺术的到来为标志的转换，也就是偏离“文艺复兴的透视或常模的”视觉模式的转换，于是他使我们的注意力集中于心理学、生理学的话语以及光学技术中早期的“系统转换”。全书的中心论点是，在19世纪初期的几十年间，“在欧洲形成了一种新的观者”。在克



拉利看来，17、18世纪的观者是一种不具形体的喻形（disembodied figure），其视觉经验是基于“暗箱（the camera obscura）的无形体关系”而塑就的。在19世纪，这种观者被赋予了身体。诸如余像（afterimages）等心理生理学现象便代替了物理光学的范式，而体现镜、诡盘之类的新型光学装置则从“对光学经验极端的抽象和再构”中产生。

克拉利援引了一些显著的例证，以阐述对视觉经验进行科学化理解时发生的转换：尤以他对歌德的讨论以及对体现镜的论述最为典型。歌德对暗箱开口的“封闭”，以审视那些“生理学”色彩在随之而来的黑暗中如何飘浮并改变；他把体现镜描述为一种过渡，介于剧场的（隐）景空间与“利尔曼（Riemann）空间”的欧几里得碎片之间。克拉利还对理论与方法提出一些重要的忠言。他告诫人们要防止（早期电影研究中很典型的）这一倾向，即以一种技术决定论简单地“读完”从光学仪器角度所进行的对观看者的描述。他写道，“一种技巧的地位和功能是随历史而变化的”（《观者之技》第8页），并且在18世纪对视觉的描述中暗箱所占据的地位与体现镜在19世纪中的可能并不一样。尤其是，他似乎注意到了有关“观者”与“视觉史”的整个观念暗含很深的理论问题：可能实际上根本就不存在什么“19世纪的观者”，而只是一个囊括话语、社会、技术、体制等种种关系构成的不可简约的异质性体系所产生的效应。可能此主题根本就没有“真实的历史”，而只有一种修辞，动用了过去的某些材料，以便在当下具有效应而已。

不过，克拉利虽也提出要避免过度概括或做出范畴性的真理宣称，然而他自己却未能注意，误入了图像学中的几个常见的专业误区中。他对光学装置和生理学实验谨慎而有趣的描述很快就通货膨胀，变成“一种横扫一切的转型，一个观者就在这转型方式中被赋形”，成为“一整套霸权的话语和实践，使视觉在其中得以成形”，成为“一种界定19世纪观者的主导模式”（《观者之技》第7页）。对谁是主导，在哪个领域内霸权，横扫了哪些社会边界，克拉利甚至不能提出这些问题，更不谈回答这些问题了，因为无论是对于经验上的观众史、对于将视觉性作为日常生活的文化实践进行的研究，还是对于被性别、阶级或种族所标记的观者／观看者身体，他都不感兴趣。“显而易见”，他写道，“没有一个单个的19世纪的观者，从经验主义的角度是无法找到一个例证的”（《观者之技》第7页）。这句话的前半截确实是显然而真实的，后半截就很成问题了。如果他的意思是说，我们不能接触到观看的例证，诸如人们过去喜欢看些什么，如何描述他们所看到的，如何理解他们的视觉经验，无论是在图像中还是在日常生活的景观中，那么他的后半句就大谬不然

化”和“物化”。他在该书中重蹈唯心论历史的覆辙，其最为明显的标志是该书把一切关于观者的可能理论和历史兼收并蓄，然后便一门心思地对纯粹是假设的观者进行非经验主义的描述。福柯、阿多诺（Adorno）、鲍德里亚（Baudrillard）、本杰明（Benjamin）、德博尔、德勒兹（Deleuze）以及其他批评家全都笑逐颜开地共处于这段光谱化历史的建构中；他们之间的差异与分歧在照亮了一片“同质场域”的“主导模式”那令人炫目的光霭中消隐无迹。

必须承认，以克拉利的辩词，要躲开视觉文化的唯心论历史比我们想象的难得多。我们并不清楚福柯自己是否已经完全避开了这些诱惑。任何对视觉文化的理论反思要能吸引人，都得对其历史性做出描述，而这就必然包含对观者和视觉体制进行某种形式的抽象和归纳。在这些过度归纳的主叙事中自然有些重要的愉悦和回报，尤其当这些主叙事是由像潘诺夫斯基这样的大师说出时则更加如此。潘诺夫斯基对视觉文化史的了解比克拉利和我以及其他几位加在一起所懂的还要多，他的论述听起来仍然新颖并具有挑战性，因为它涉及了许多层面，论述的文字凝练，且所述内容广博而复杂。它覆盖了四个各不相同的历史时期（远古、中世纪、文艺复兴和现代），囊括宗教、哲学、科学、心理学、生理学以及艺术史的话语坐标，其目标自不会低于一种批判的图像学，不只是视觉文化自成一家的理论论述。

因此，把克拉利对“浪漫主义 / 现代主义”两阶段历史的论著与潘诺夫斯基对视觉性的史诗性论著相提并论有失公允。这个标准高得难以实现。然而，如果我们要想完成一种批判性艺术史或要想理解当代视觉文化，我们就不得不对此标准加以质疑。图像学的对象（视觉图像）已使得图像学的话语与方法落入了视觉图像与历史总体性之间的同义反复的“相似性”陷阱中，正因如此，图像学是否有可能如克里斯托弗·伍德所指出的那样，“终究没有被证明能成为一种特别有用的文化阐释”呢？是否图像学刚好与其“分解性的”方法论表兄——语文学——相反，并不能记识文化中的“缺陷”、表征中的裂缝以及观看者的抵制？克拉利把视觉与观看的历史化认定为批判图像学深感困惑的难处，这当然是言之有理的。他还说，我们“正处于视觉性本质的转型中，……相比于文艺复兴的透视与中世纪的形象之间的断裂，更加深刻”；这一说法，毕竟也是有道理的。这并非他的著作所要谈的事（《观者之技》只不过是当代视觉性的一部“史前史”），他断言“电脑生成的形象”正在“把视觉重新置入与人类观者隔离的平面上”（《观者之技》第 1 页），除此之外他并没有做出什么论断。在克拉利的论述中，这种“重新放置”和与“人类”视觉的隔离始于 1820 年，且这一论述也回响着潘诺夫斯基关于文艺复兴的透视“视觉图像的理性化”这种叙述的回声，因此人们感到克拉利的论述并非什么了不得的创见。

与此同时，这与我在当代思想与文化中确定“图像转向”的位置时私下承认的悖论叙事并无不同，而当代思想与文化就是在一个全球化视觉文化的屏幕上重演最为古旧的图像机制（iconmachias）。克拉利所描述的这种转向的技术症状有“电

脑辅助设计、合成全息照相、飞行模拟器、电脑动画、机器人图像识别、射线跟踪、文本图绘、运动控制、虚拟环境防护、磁共振成像以及多谱感应器等”，但他的描述可能并不一定是与“人类”视觉的隔离。当然在这些例证中，人类视觉表现自身的条件改变了，人们很容易就会同情克拉利提及“人类”时那种怀旧情绪中的道德 / 政治的焦虑。克拉利列举的一系列网络视觉技术可以编成阿诺德·施瓦辛格（Arnold Schwarzenegger）的影片《铁血战士》或《终结者》中的特效目录，使人们能够看到“沙漠风暴行动”之类的壮观场面的设备清单。当代视觉文化的权力 / 知识商（power/knowledge quotient）、表征的非话语秩序的权力 / 知识商，实在是太可感可触，太深地嵌印在欲望、支配和暴力的技术中，太弥漫着新法西斯主义（neo-fascism）及全球企业文化的遗毒了，其程度之甚我们已不能视而不见。图像转向不是解决任何问题的答案，而只不过是陈述这一问题的一种方式。

注释

［1］参见理查·罗蒂：《哲学与自然之镜》（*Philosophy and the Mirror of Nature*）（普林斯顿大学出版社 1979 年版），第 263 页，以及罗蒂所编的早期论文集《语言学转向》（*The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*）（芝加哥大学 1967 年版）。

［2］另外一个重要的发展线索可说是斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）在《被观看的世界：对电影总体论的反思》（*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*）（哈佛大学出版社 1980 年版）一书中的尝试。他试图把美国电影和现代绘画放置于英美浪漫主义的哲学框架内探讨。

［3］我在这里借鉴了肖恩·汉德（Sean Hand）译、吉列斯·德勒兹著《福柯》（明尼苏达大学出版社 1988 年版）一书中对福柯方法的分析。尤可参看“分层或历史形态：可视的及可述的（知识）”那一章，第 47—69 页。关于“视界政体”的观念，参看收入霍尔·福斯特（Hal Foster）编《视觉与视觉性》（*Vision and Visuality*）（西雅图 Bay 出版社 1988 年版）一书第 3—77 页的马丁·杰的论文《现代性的视界政体》（*Scopic Regimes of Modernity*），以及让 – 弗朗索瓦·利奥塔著《话语 / 图像》（*Discourse/Figure*）（巴黎 Klincksieck 出版社 1971 年版）一书。

［4］路德维希·维特根斯坦：《哲学研究》，安斯科姆（G. E. M. Anscombe）译（纽约麦克米伦出版公司 1953 年版），I: 115。对于这一论题的充分论述，参看拙文《维特根斯坦的形象以及它所告知我们的》，刊于《新文学史》第 19 卷第 2 期（1988 年冬季号），第 361—370 页。

［5］罗蒂：《哲学与自然之镜》，第 371 页。

［6］查尔斯·阿尔铁里（Charles Altieri）指出，这里的“焦虑”在于维特根斯坦的这一认识，即“分析哲学本身便是基于一种关于自我明证和可呈示性的极其图像化的观念”。1992 年 10 月与本作者的通信。

［7］很讽刺的是，马丁·海德格尔的论文《Die Zeit des Welthildes》可说是对罗蒂和法兰克福学派有关视物体制的论述进行了最具哲学性的综述，该文被威廉·洛维特（William Lovitt）译为《世界图像时代》（*The Age of the World Picture*），收入海德格尔《论技术问题及其他论文》（纽约 Harper & Row 出版社 1977 年版），第 115—154 页。

［8］几乎在 20 年前，达米什就指出，在“李格尔，德沃夏克，沃尔夫林等人的伟大时期”之后，艺术史已“显明其自身完全无力改进其方法，而且最做不到的就是无法应对最先进的研究方向中潜在的贡献”。达米什提到的第一个“方向”便是语言学。参看《符号学与图像学》，收入《诉说的意符》（*The Tell-Tale Sign*），托

马斯·西比奥克（Thomas Sebeok）编（Netherlands: Peter de Ridder，1975），第 29 页。

［9］从这层意义上讲，布莱森为英美艺术史所做的贡献就好像十多年前乔纳森·卡勒为英美文学批评所做的贡献一样。不过，我应该强调的是，这只是我对学术圈里美国艺术史最近发展所显示的体制化轮廓的感觉而已。要在更广泛的层面上进行论述，就必须论及诸如斯维特拉娜·阿尔伯斯（Svetlana Alpers）、迈克尔·巴克森德尔（Michael Baxandall）、罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）、罗纳德·保尔森（Ronald Paulson）以及列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）等英美学者的开一代风气的工作（以及学术界对此具有的往往是模棱两可的接受）。在此我还想提及 T. J. 克拉克以及迈克尔·弗雷德影响深远的工作，他们以非常不同的方法把艺术史的理论语言置于 60 年代及 70 年代初期以来的最为紧张的压力之下。

［10］有关这些发展的权威评述，参看米克·巴尔（Mieke Bal）和诺尔曼·布莱森（Norman Bryson）的《符号学与艺术史》一文，刊于《Art Bulletin》第 73 卷第 2 期（1991 年 6 月号），第 174—208 页。巴尔和布莱森论证说，符号学超越了语言学转向而成为一门“跨学科理论”，该理论将在描述视觉文化时“不会凸显语言从而避免偏见”：“我们将给艺术史提出一种符号学转向而非语言学转向。”（第 175 页）下文将有清楚的阐述（以及第三章“超越比较”），我对于跨学科理论的可能性以及在表征的元语言中避免“偏见”或维持中性化的可能性是持怀疑态度的。尽管我对符号学的成就非常尊重，并且也常常引用，但我坚信描述表征的最好术语，无论是艺术的还是其他方面的，应该还是存在于表征实践的固有行话本身中。当然，符号学的语言有时也与这些行话有所重合（只要看看 icon 这一极富含义的概念便知）。这些重合只不过进一步说明符号学的技术性元语言并不能为我们提供一种科学的、跨学科的或无偏见的语汇，而只能提供一大堆其本身还必须阐释的新喻形或理论图像。

［11］要了解对这些焦虑的传统表述的进一步探讨，可参看拙著《图像学》（*Iconology*，芝加哥大学出版社 1986 年版），以及大卫·弗里德伯格（David Freedberg）著《图像的力量》（*The Power of Images*，芝加哥大学 1989 年版）。

［12］有关这一主题可以参看《图像学》第十三章“从 CNN 到 JFK”。

［13］建立在语言学符号模式上的符号学可能发现自己难以处理谱像，即相似的符号；这正是因为（如达米什指出的那样）“谱像不一定是一个意符（sign）”（西比奥克著《诉说的意符》，第 35 页）。图像转向的负版本已经潜藏于以上这一认识。

［14］引自区域书库版的潘诺夫斯基《作为象征形式的透视》的护封，桑福德·昆特尔（Sanford Kwinter）编，克里斯托弗·伍德（Christopher S. Wood）译（Cambridge，MA: Zone Books，1991）；下文中的页码即指该书。还可参看拙编《图像的语言》（*The Language of Images*）（芝加哥大学出版社 1980 年版）中有关 Argan 的内容，以及唐纳德·普雷齐奥西（Donald Preziosi）著《再思艺术史：对一门羞答答的科学的感想》（*Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*，耶鲁大学 1989 年版），第 112 页。普雷齐奥西在该书中大肆攻击迈克尔·安·霍利（Michael Ann Holly）的《潘诺夫斯基与艺术史的奠基》（*Panofsky and the Foundations of Art History*，康奈尔大学出版社 1984 年版），成为当代关于潘诺夫斯基的论争的首次爆发。

［15］参看普雷齐奥西：《再思艺术史》，第 121 页。

［16］乔尔·斯奈德（Joel Snyder）的《图像视觉》是对潘诺夫斯基关于透视的论点的最好批评，该文收入拙编《图像的语言》一书。

［17］在这一点上，我的论点与迈克尔·波德罗（Michael Podro）是一致的。在话语喻形化的某个根本层面上，潘诺夫斯基真的相信透视有一种普遍性。参看波德罗在《艺术的批评史家》（耶鲁大学出版社 1982 年版）一书中对潘诺夫斯基的透视与康德认识论之间的相应所进行的讨论；并可参看我的论文《谱像学与意识形态：潘诺夫斯基，阿尔杜塞和认知的场景》，刊载于《工作与时日》11/12 期（1988 年春秋号），后来再印

于大卫·唐宁（David Downing）和苏珊·巴扎尔干（Susan Bazargan）编《现代/后现代话语中的图像与意识形态》（纽约州立大学出版社 1991 年版），第 321—330 页。克里斯托弗·伍德对潘诺夫斯基的论文的绝好介绍也对潘诺夫斯基在“艺术与世界观”之间的“双重呈现”进行了评述，并且证明“透视……首先使得一种 Weltanschauung（世界观）的隐喻成为可能。”（潘诺夫斯基，《作为象征形式的透视》，第 21、13 页）

[18] 乔纳森·克拉利著：《观者之技：论 19 世纪的视觉与现代性》（麻省理工学院出版社 1990 年版）；以下页码皆出自此书。克拉利确实注意到，他的研究范围之外还存在着别的“视觉实践”，但他把这些实践刻画为“边缘的及局部的形式，抵抗、歪曲或有缺陷地构建着主导型视觉实践”，从而他也就毫不留情地将它们同化于他的“主导模式”（第 7 页）。这种阐述的问题在于，视觉经验中的所有异质性注定要落入一种“主导/抵抗”或“普遍/局部”的模式，并且（更本质的问题是）对于克拉利将观者作为“主导模式”这一学案，从来就没被真正论证过。他有关 19 世纪观者的描述肯定会从最近有关早期电影观众的研究中受益，尤其是查尔斯·马瑟（Charles Musser）的《美国电影史，第一卷：电影的兴起：1907 年前的美国银幕》（麦克米兰出版公司 1990 年版）以及米里亚姆·汉森（Miriam Hansen）的《巴别塔与巴比伦：美国默片的观众》（哈佛大学出版社 1991 年版）。

（范静哗　译）

中文译文原载于《文化研究》（第三辑），范静哗译，《图像转向》

（天津社会科学院出版社，2002 年），第 13—38 页。

1993年4月刊

艺术终结后的艺术

ART AFTER THE END OF ART

阿瑟·C. 丹托（Arthur C. Danto）



导读

关键词：黑格尔美学；史诗艺术的终结；艺术哲学；唯物主义抽象

阿瑟·C. 丹托（1924—2013）：美国艺术批评家和哲学家，丹托以其1997年的著作《艺术终结之后》中阐释的理论而著名。他是最广为人知的后现代艺术批评家之一。他生于密歇根州的安娜堡并在底特律长大。在经过了两年的部队服役经历后，丹托进入韦恩州立大学学习艺术与艺术史，于1949年通过福布莱特计划到巴黎交流学习。1952年，丹托获得哥伦比亚大学博士学位，他留校任教直到1992年退休，并被授予哲学荣休教授的荣誉。除了为诸多学术刊物供稿和担任《艺术论坛》的特约编辑，从1984年到2009年，丹托也同时担任《国家周刊》的艺评人。

丹托颇为成功的理论哲学生涯开始于一个偶然而具有决定性的时刻。正如他在许多文章中回忆的那样，1964年，丹托在一个纽约的画廊偶遇了安迪·沃霍尔的雕塑作品《布里洛盒子》(*Brillo Box*)，这次偶遇使丹托提出了一个在那个时代非常紧迫的问题：如果作品中与生活中的布里洛盒子在本质上无法区别，那它为什么还是艺术？

一个简单的答案是，布里洛盒子之所以是艺术，是因为它的展示借助于画廊环境，并且因为整个艺术世界也认为它是艺术。因此，丹托所指的“终结”并不是艺术本身的灭亡，而是指这个从文艺复兴时期瓦萨里就开始的艺术史叙述和大师时代的终结。20世纪末，艺术逐渐摆脱了模仿的束缚，也不再单独地被纯粹的美学价值所定义。

丹托的文章《艺术终结后的艺术》1993年发表在《艺术论坛》。这篇文章是对1964年发表于《哲学期刊》的著名文章《艺术世界》的重新改写。这篇文章开启了对“后历史艺术”（post-historical art）的认知。丹托认为整个70年代是探讨后历史艺术的第一个完整的十年。在文章中，丹托论证了波普艺术的出现是如何使艺术从传统美学讨论和叙述中获得真正的自由。这是一个如同现代主义艺术一样的重大突破，通过质疑艺术生产方式来切断它与过去的关系。

卡尔·马克思（Karl Marx）的著作中有一段非常有名、具有预言性的话，实际上，它的预言性是和它的有名相联系的："黑格尔（Hegel）在某个地方说过，一切伟大的世界历史事变和人物，可以说都出现两次，他忘记补充一点：第一次是作为悲剧出现，第二次是作为笑剧出现。"（马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1995年第2版，第584页——译者注）如果这确实是第二次用历史哲学表达这种思想，那么按照它自己的标准，它一定是闹剧，而在黑格尔那里，第一次的发生则是悲剧。像这类的事确实是这样：因为每一个马克思主义者都知道这句话——它是印在T恤衫上的一类口号——它使得他们必须放弃像闹剧一样的重复，当哈佛的有文化的学生起来造反时，哥伦比亚大学1968年造反风暴中的有文化的革命者就是这样做的。而且它的整体影响是：不可能有积累的革命运动，第一次事件的干将肯定会蔑视那些重复他们的运动的后来者。

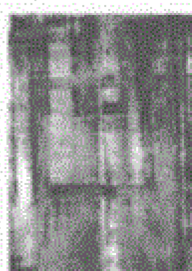
很多人不了解黑格尔的观点，实际上有些马克思主义作家，如我在《国家》杂志的同事亚历山大·可可波恩（Alexander Cockburn）就怀疑黑格尔说过这样的话。但是这里有一段出自黑格尔《历史哲学讲演录》论罗马一章的话：在世界的各个历史时期，一场政治革命如果它重复自己出现，那么在人们的观念里是受到支持的。因此，拿破仑（Napoleon）两次被打败，波旁王朝两次被推翻。通过不断重复，第一次仅仅是作为运气和偶然性发生的事则会变成真正的、被认可的存在。

马克思的讽刺出现在1852年写的《路易·波拿巴的雾月十八日》小册子中，它指的是拿破仑大帝的侄子路易·波拿巴（Louis Bonaparte）发动的雾月十八日（1799年11月9日）政变。如果路易·波拿巴读过黑格尔，他可能会在这种重复中看到"真正的、被认可的存在"。如果哥伦比亚大学的学生读过黑格尔，他们就可能会在哈佛的造反风暴中看到他们自己的被认可。也许其寓意是，如果一个人希望自己的作品能够鼓舞革命者，就应当很谨慎地拒绝俏皮话，因为他的没有幽默感的读者只会从字面去理解。

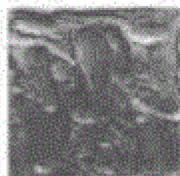
因为我写的关于艺术的终结的著作发表于1984年，重复了黑格尔在156年前的1828年于柏林发表的《美学讲演录》所表达过的思想，所以我宁愿在这种重复中看

Art after the End of Art

Arthur C. Danto







62-63

64

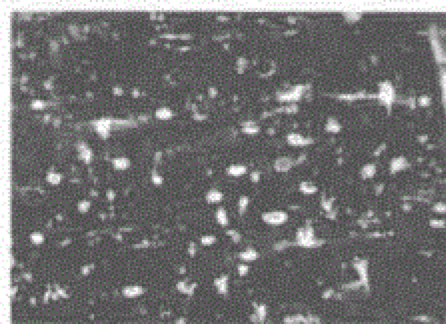
到历史必然性的被认可，而不愿看到闹剧般的重新上演——这不是我愿意成为黑格尔（而不是马克思）的信徒的唯一理由。但事实上，我不是这二者的信徒，因为我尤其不相信历史的重复。我认为如果有什么信仰的话，我倒是赞同路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）关于被重复的言说的观点，因为我认为一句话的意义通常是它在维特根斯坦所说的语言游戏中所扮演的角色的作用，所以，同样一句话在不同的叙述语境中会有不同的含义。或者说，我在这一点上赞同保罗·格里斯（Paul Grice）和他著名的关于对话含义（conversational implicature）的观点。简单讲，它的意思是说要想理解一个人的言说的意义，他必须填充对话，因为在对话中对话被言说，必须看到该言说推动了什么样的思想向前发展。比方，我认为历史具有某种对话才具有的结构，所以一个人能够谈论历史含义（historical implicature）。它也可能意味着，如果一个人注意到不同时期的哲学家公开地谈论过同一件事，当他填充了句子在其中被言说的不断发展的讨论的时候，他发现同一性消失不见了。但是即使在一个上下文之内，重复绝不仅仅是：弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Nabokov）崇拜罗伯特·佛罗斯特（Robert Frost），他指出第二句“我在入睡之前还有好几里路要走”在力度上、在意义方面都很形象地不同于第一句。

作为批评家，如果艺术家现在所做的以前被做过，我对此仍然感兴趣。在我看来，有人第一次做了某事，这通常是一种观察态度，这种观察态度会妨碍你去认识艺术家做了什么谁做了“第二次”。它和有没有独创性没有必然的联系。当然了，你也许说，因为我说的东西是黑格尔已经说过的，所以，为了免遭被别人说成没有独创性，我会这样辩解的！还是让我们看一下另一个例子，特别是因为马克思和黑格尔都没有谈到过发生两次以上的事物。

最近，我正在考虑拼贴照片（photomontage）的问题，这是1920年代早期柏林达达运动的主要艺术发明。1920年的“第一届国际达达展览”（First International Dada Exhibition）展出了一些非常奇妙的照片，展示了几个主要供稿人和一幅招贴画的合影，这幅招贴画声称了艺术的死亡（death of art），上面写到“艺术已经死亡。塔特林新机器艺术万岁！”有一幅照片是汉纳·霍希（Hannah Hoch）和“达达智者”拉乌尔·霍斯曼（Raoul Hausmann）与招贴画的合影，另一张是了不起的拼贴工约翰·哈特费尔德（John Heartfield）和他的同事乔治·格罗斯齐（George Grosz）。我认为他们的看法是，按他们的理解，拼贴照片见证了机器艺术，因为机器艺术是用报纸、大众期刊上印刷的照片经过裁剪后拼贴组成的，照片和印刷物都是典型的机器加工产物，它明显不同于那些由受过训练的画家创作的各种作品。这就是人们所谓的“手工”艺术死亡了，或说，美的艺术，或最终是架上绘画死亡了——它正是沃尔特·本杰明（Walter Benjamin）谈论许多、曾经大放“韵味”（aura）的东西。我肯定，当本杰明对我们所称之为“产生韵味（auragenic）的”艺术和他自己称作的“机械复制时代的艺术品”进行比较时，他头脑里想到的一定是







约翰·哈特费尔德的拼贴照片。

现在，架上绘画在苏联革命艺术发酵的早期被看作堕落的东西。在 1921 年，苏联艺术文化委员会（Inkhuk）——承担着制定艺术在共产主义社会中的功用的任务——开大会，投票谴责架上绘画“过时了”，几个重要成员离开艺术文化委员会，进入到工业中：尤其是洛德契可（Rodchenko）的“艺术走进生活！”的倡议。1943 年，林肯·基斯坦（Lincoln Kirstein）发表了他一年前访问大卫·斯克拉思（David Siqueiros）在智利奇廉市（Chillan）创作的壁画的报告：“斯克拉思是战士，在当今时刻，他声言自己走在个人征战的路上，他要摧毁架上绘画。用他的话说，架子就是艺术的法西斯，这个怪兽一样的脏兮兮的小小方形画布，在腐朽的罩光漆的掩盖下膨胀繁衍着，直接地成为那些狡诈的篡夺者、波安地（Boetie）大道与第五十七大街的投机画商的猎物。”所以，当 1948 年克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）在《党派评论》（*Partisan Review*）杂志上发表文章，提醒人们“架上绘画的危机”时，他或多或少地从激进思想那里吸收了批评基质（matrix），然后将之应用到他那个时代的艺术上。

他发现那时的艺术正走向作为布满室内空间的平面图案的壁纸的地位。而且我认为可以公正地说架上绘画在今天继续堕落着，与其说这是对绘画状态的评价——也就是声称绘画已经在某种程度上没有了后劲，不如说是对社会、政治体制与实践的攻击，而架上绘画正是和它们发生着联系：私人收藏、艺术博物馆、艺术拍卖、画廊以及斯克拉思所说的篡夺者。而将要取代架上绘画的艺术——照片拼贴、书籍护封、壁画、盖布，或当代的表演、装置、录像——得到提倡，恰恰因为它们向架上绘画的内在的体制性提出了挑战。不用说，这样的艺术反对流行思想——它把绘画看成是具有某些精神性和神秘性的东西，它使得成千上万的人在克劳德·莫奈（Claude Monet）1890 年代创作的系列作品前或最近在亨利·马蒂斯（Henri Matisse）的惊人作品前流连踯躅。

很显然，“艺术的死亡”可以解释为“美的艺术的死亡”，它是一种政治宣言。这是一声政治呐喊，就像“打死统治阶级！”一样。共产主义者赞同历史唯物主义的主张，如果他们的理论很有历史性的话，他们应该单单地等候作为实践的绘画去慢慢地枯萎。但是革命者都没有耐心，或者说，就这件事来讲，也没有一致性。

那么，我关于艺术终结的论点一点也不是意识形态的。事实上，它差不多是反意识形态的，在这方面，它需要所有强制的意识形态的终结，因为这些意识形态相信自己不是以艺术历史为依据，就是以艺术哲学为依据。无论如何，它不是关于

艺术的死亡的论点，尽管我的论文第一次刊登在一卷以我的论点为献词的论文集中，这本论文集取了一个戏剧化的但也是错误的名字：《艺术的死亡》（*The Death of Art*）。我是在叙事的意义上使用“终结”（end）一词的，意在宣布某种故事的结束。正如我当时指出的，它与故事结束后人人都应该自此幸福地生活是一致的，而幸福的含义差不多是指不再有多余的故事可谈了。我的意思是说，艺术走向终结当它获得自身身份的哲学意义后，也就是说史诗探索（开端于19世纪后期某一时刻）已经结束。

绘画在史诗般作品中扮演着特殊角色，因为作为绘画，它的身份已经受到两方面的质疑，一个是技术的，另一个是文化的。技术的问题是电影（moving pictures）的发明（即一个人完全可以用一种不同方式实现更大的再现目标）总是归于绘画。电影技术被看作绘画，而照相的发明却不被这样看，因为照相仅仅是做着绘画以前做过的东西的另一种手段：或者说，它是一根纽带。但是电影却远远地把绘画丢在身后。

文化挑战应运而生，它们挑战真实再现的理想，以及挑战外国文化中所追求的其他的艺术理想，如日本的、中国的、埃及的、非洲的。抽象兴起于1912年，即是对后一种挑战的回应，但也是对大量后印象主义艺术的回应。艺术实践没什么问题，然而某种自1 300年以来的绘画理念已经终止了。所以问题是绘画现在应该是什么，最后，这个问题只能用哲学理论来回答，我把它看成是20世纪的绘画运动经过巨大努力所提供的。实际上，我认为艺术到了1960年的时候已经找到它所极力寻求的东西，此时的艺术必须被理解为是拥有自己的哲学的艺术。

我简略地陈述了一种宏大叙事（master narrative），这种宏大叙事必须和占主流的现代绘画的宏大叙事一起来思考，而现代主义绘画的宏大叙事，正如其名称所提示的，应归于格林伯格：《现代主义绘画》（*Modernist Painting*）是他最重要的一篇论文的题目。格林伯格一般被看作形式主义批评家，但他的形式主义是建立在完全原创性的历史哲学之上的，事实上，我经常想，如果一个人不去（至少）心照不宣地信奉艺术史哲学的话，他是否会成为一个严肃的批评家。无论如何，格林伯格的艺术史哲学在他刚刚开始其批评生涯的时候是处在恰当位置的，例如，在他1939年写的文章《前卫艺术与庸俗文化》（*Avant-Garde and Kitsch*）中，他发现某种抽象绘画正是前卫艺术曾经一直寻求的不可避免的绝对化结果：“内容完全消融到形式中，结果除了自身外，艺术品或文学作品不能够被部分地或全部地缩减成别的任何东西。”这是关于抽象的起源，我注意到了这个历史主义术语。格林伯格继续说道：“诗人或艺术家在从日常经验的主题那里转移开其注意力的时候，他们将注意力转向到了其自身技艺的媒介上。”然后，他援引了现代主义的大师们——“毕加索、布拉克、蒙德里安、米罗、康定斯基、布朗库西（Brancusi），甚至克利（Klee）、马蒂斯和塞尚”——他们“都是从他们所使用的媒介中获得主

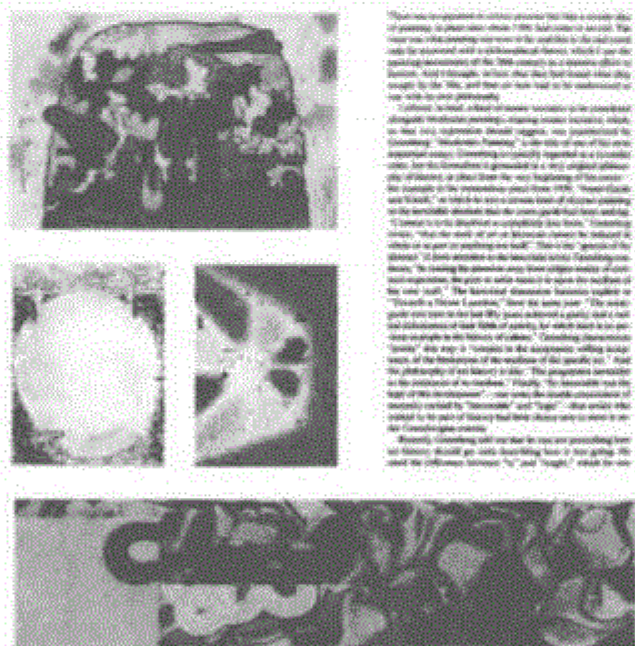
要灵感”。在同年写的《走向新的拉奥孔》（*Towards a Newer Laocoon*）中，历史维度突然出现：“前卫艺术用一种来自音乐范例的纯粹观念捍卫它们自己……前卫艺术在最后的50年里取得了它们所活动的领域的纯粹性以及极端分界，这在文化历史上是前所未有的。”

他是这样概括纯粹性的：它“在于人们接受特定艺术的媒介的分界”。艺术史哲学是这样的：“不断放弃媒介的抵抗”。最后，“这种发展的逻辑也是无情的”——我注意到“无情的”和“逻辑的”所传达的必然性的双重含义——艺术家如果希望成为历史的一部分，他们除了按照格林伯格的标准进入历史之外别无选择。

最近，格林伯格告诉我，他仅仅是描述了事物，而不是开出了什么药方。他提到“是”与“应该”之间的区别，这是他从大卫·休谟（David Hume）那里高高兴兴学到的。但是在这几篇产生广泛影响的早期文章中，读起来确实像是药方：如他所说，“规则来自历史”。1960年他在《现代主义绘画》中概括地写道：

> 每种历史的权限的特殊而适当的领域恰好与其媒介的本质的全部特殊性重合。自我批评（self-criticism）的任务就成为从每种艺术的特殊性影响中消除任何的、一切的影响，可以想象到这些影响可能从任何其他艺术的媒介那里借来或是被任何其他艺术的媒介借来。因此，每种艺术都将变得“纯粹”，而且在其“纯粹性”当中，找到了其质的标准和其独立性的保证。“纯粹性”即自我定义（self-definition），艺术中的自我批评的活动成为一种具有报复性的自我定义。

很显然，我和格林伯格都把自我定义看作现代主义艺术的历史真理核心。但是他的叙事在每一方面都和我的不一样。他把自我定义看作纯粹性，因而也把现代主义历史看作绘画追求最纯粹的可能状态的过程；但是我的观点是完全反纯粹主义的。我认为艺术终结于自身身份的哲学化的自我意识中——但不需要任何规则来生产哲学上纯粹的艺术品。与这差别更大的是：艺术哲学必须与所有现在的和曾经存在过的艺术都一致，艺术哲学的全部必须是艺术，这种艺术无论体现什么样的本质，都能用一种真正的定义来表达，具有必要的、充足的条件。事实上，在我看来，一种适当的艺术哲学立刻使多元主义成为必要，因为如果只应当有一种且只有一种艺术，表达一种纯粹主义精神，宣布只应该有一种绘画类型，这显然完全是偶然了。格林伯格的立场需要一种批评实践，通过这种批评实践，





人们可以说凡不纯粹的都不是艺术。作为比较，我的立场是，全部接受。

两种立场的差异还可以进一步通过思考抽象来加以区别。根据格林伯格的哲学，抽象绘画是一种历史必然性。具象是一种赘瘤，应当被“自我批评”抛弃。而且，它必须是某种抽象：瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）在明确无误的绘画空间中运用了抽象形式。这也必须被清洗。它属于格林伯格（在《现代主义绘画》中）所谓的“雕塑般的错觉”，因为它包含了三维性，与绘画的纯粹性不一致，纯粹性要求绝对的平面性。格林伯格承认：“现代主义绘画自身所追求的平面性绝不可能是完全的平面性。”所以，如果你想成为一个画家，你有一种选择。你可以努力在平面性的方向上增加点什么以便将这类极限推进一步。或者，你可以成为一个雕塑家，寻求决定这种媒介的纯粹性。无论如何，平面绘画按照格林伯格的模式就是抽象的天命，他自己的批评实践反映了这一点，第一次是关于色域抽象，第二次是关于他最欣赏的朱尔斯·奥列茨基（Jules Olitski）的绘画，他认为奥列茨基是当今在世的最优秀的画家。

我的观点是，抽象是一种可能性，而不是一种必然性，是允许做的事，而不是必须做的事。事实上，就我所认为的艺术世界——正如我认为艺术世界看待自己经历了某种历史——是一种可能性、许可性之域，在其中，没什么是必然的，也没什么是必须的。海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wolfflin）在他的《艺术史原理》（*The Principles of Art History*）较后版本的序言结尾处写到，并非一切东西在每一个时代都是可能的。它是我称作的后历史艺术（posthistorical art）时期的标志，即在这个时代一切东西都是可能的，或者说，任何东西都是可能的。

一年左右以前，先进的艺术期刊《Tema Celeste》向很多批评家、艺术家提问，为什么今天的艺术家创作绘画时，在画中没有任何可辨认的图像。该刊用了完整的三期登载这些回答。事实上，1990 年度至少有五次重要的抽象艺术展览，每一本美国艺术杂志都必须对这一现象做出反应，探寻其含义。《纽约时报》的一位批评家说抽象已经消耗光了之后，几乎不到一年，就有了所有这一切活动。这复杂的事件无论有什么历史性解释，在我看来，作为历史重复，它不可能与马克思或黑格尔的描述相比较。抽象的第二个阶段既不是早期抽象的闹剧重演，也不是它的认可。我认为，格林伯格对第一次抽象可能会给出的那些答案——历史的不可逃脱性、历史的律令、只有按照现代主义绘画的可观察的动力能够被预言到的一种纯粹化——几乎不可能使得抽象有第二次繁荣。道理很清楚，抽象是可能的；问题是什么使得它出现得如此激烈、这么迅速。我认为，答案只能是偶然地局部现象，而非全球现象。这是艺术终结之后人们按照艺术的哲学自我定义所能期待的事情。

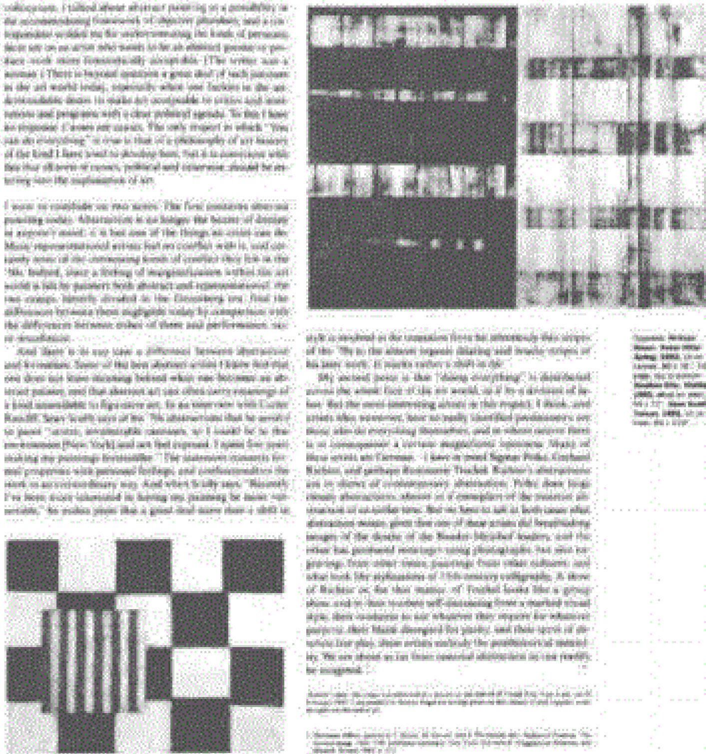
我认为后历史艺术是按照我希望称作的“客观多元主义”（objective pluralism）的条件创作的，客观多元主义的含义指艺术不再有必须走的历史方向，至少就艺术历史（从内部考虑，如格林伯格所考虑的）而言。对于格林伯格，当每一种艺术好

真实的。为什么需要别人来告诉我我不能画日落？[1]

我想强调一下日期——1972年。我想强调一下赫尔曼·阿尔波特的出色挑战“你可以做一切事”。作为一个德国艺术家，拒绝抽象包含着特别感情，因为德国已经把抽象当成是重新进入西方文化社会的一个方式。战后德国人选择抽象（这毕竟是美国的出口物）是作为支持胜利者的价值的方式。所以当阿尔波特说“你可以做一切事”的时候，他实际上是在说现在可以在德国成为一个具象画家而不会成为一个纳粹。但是“你可以做一切事”几乎定义了70年代。艺术学校到处是不成功的抽象表现主义者、画家，他们积极传播格林伯格和汉斯·霍夫曼的教导——格林伯格与霍夫曼，后者坚决认为一幅画不是一扇窗户，反而在画布上戳几个洞是犯罪。伊娃·海瑟（Eva Hesse）和罗伯特·梅普尔索普（Robert Mapplethorpe）两个人据称在当学生的时候接触了这种教条的指导。他们以不同的方式在各自的作品里展示了你可以做一切事的信念。

70年代是一个迷人的时期，其艺术史还不很清楚，但是我认为，它肯定是后历史艺术的第一个完整十年。它的特征是没有一个单一的运动，如50年代的抽象表现主义或60年代的波普艺术——或从错觉角度来说，80年代的新表现主义。所以很容易把这十年一笔勾销，因为这十年什么都没发生，但事实上这十年所发生的事是一切事。这是一个金色的时代，对于度过这十年的人来讲它好像除了不是金色时代以外什么都是。我的看法是，赋予它特点的正是后历史的客观多元主义结构：不再需要寻求艺术的材质真理。或者相反，大量艺术家继续接受那样的唯物主义理想，艺术本质上构成了这种理想，但是他们感觉到不再对他们感兴趣的任何东西做出反应，他们寻求他们感兴趣的不论它是不是真正的艺术。这就给了艺术家巨大的自由，既然画廊的结构（新落成的苏荷区是少有的例外）没有任何东西的空间（除了所谓的“真正的”艺术），艺术家对名与利也就没有特别的期待了。人们生活得相当简朴，为一个爱好相似的小圈子做他们能做的事。那时的文化政治无论如何都让艺术家们远离了艺术世界的机构而转向其他的、较少商业气的场合。

还有另外一种政治在那个时期开始出现，最恰当的例子是某种女性主义——它质疑作为艺术史载体的绘画，它（按照格林伯格的理论）的唯物主义抽象达到了顶峰。所提问题质疑了这种艺术是否是女性感觉与创造力的适当载体，对于女性力图超越某种毕竟可能很自然适合男性的表达方式的东西，它是不是错误的艺术意识的形式。不同阵线的类似争辩也出现了，各种被排斥的少数族裔积极用适合


69

他们的本质的语言表达他们存在的艺术形式。我不是说这一切在70年代完全那么明显，但是这种倾向性在80年代末的“十年展”[The Decade Show，在新当代艺术馆（New Museum of Contemporary Art）展出]中达到了顶峰，它产生了使架上绘画边缘化的结果。当然，原因是不同于1920年在柏林或1921年在莫斯科或1942年在墨西哥流行的原因。但是这成了20世纪诋毁架上绘画的政治化艺术的某种形式的标志。指责它是欧洲中心论（Eurocentric）之白人男性（white-male）的表达方式仅仅是政治学采取的最新形式。

所以，“你可以做一切事”的口号在许多情况下在实践中具有政治的合法性。在我给《Terma Celeste》提供的稿件中，我谈到了在客观多元主义的包容的框架中作为可能性的抽象绘画，一位读者批评我没有注意到那些想成为抽象画家以创作女性主义更能接受的作品的人所遇到的各种压力（作者是一位女性）。无疑，今天的艺术世界中存在大量这样的压力，当然许多压力是内部的，但是毫无疑问的是，许多压力来自外部，特别是当人们希望具有明确政治计划的艺术被批评家、机构与方案接受。对此我没有什么反应。原因就是原因。“你可以做一切事”是真实的唯一考虑，是我此处努力建构的一种艺术史哲学的考虑。但是与此一致的是应该有各种原因，政治的和其他的，用来解释艺术。

我想提两点来结束本文。第一点关于今天的抽象绘画。因为它不再是任何人头脑中的历史使命的载体，抽象绘画只是艺术家可以做的许多事的一件。如逻辑学家所言，它与再现艺术可以共存，我认识的许多抽象艺术家都没什么冲突，当然它们不是再现艺术家在50年代感受到的那种排斥的冲突。而且，自从画家（不论是抽象画家还是再现画家）感受到来自艺术世界内部的边缘化感觉以来，这两个阵营（在格林伯格时代是严格区分的）发现他们今天的差异如果与它们和表演或装置的差异比较的话可以忽略不计。

但是，最后，在抽象和形式主义之间仍有区别。我了解的一些最优秀的抽象画家认为一个人成为抽象画家后并不是把意义抛在脑后，通常那类不能为具象艺术表达的意义能够被抽象艺术传达。在与卡特·雷特克里夫（Carter Ratcliff）的一次访谈中，赛恩·斯卡利（Sean Scully）谈到他在70年代后期那些严格的抽象作品，他需要去画“严格的、不可攻破的画布，所以我可以置身在这个环境中（纽约）而不感到被暴露。我花了五年时间让我的画像堡垒一样”。这类说明把形式属性与个人情感联系了起来，并用特别的方式对自己的作品予以忏悔（confessionalize）。当他说“最近我对让我的画更容易损坏非常感兴趣”的时候，从70年代的无情的薄薄条状及斯凯利后期作品的几乎系统的稀释的、毛刷一样的条状的转变比风格的转变要涉及多得多的东西。相反它标志着生活的转变。

我的第二点是，好像通过分工，“做一切事”遍布整个艺术世界。但是，在这方面最让人感兴趣的艺术家和那些其作品难以确认师承的艺术家事实上是那些自己

做一切事的艺术家，在他们的作品里，结果就具有了某种相当的开放性。这些艺术家主要是德国人——也许我说的不对，但是我认为美国人当中没有一个。我想到的是西格玛尔·波尔克（Sigmar Polke）、格哈德·里希特（Gerhardt Richter），也许还有罗斯玛利·特洛凯尔（Rosemarie Trockel）。里希特的抽象作品参加了当代抽象展览。波尔克做了大块的云彩一样的抽象，差不多好像是早期的唯物主义抽象的例证。但是我们必须对这两个情况要问的问题是抽象意味着什么，考虑到一位艺术家画了巴德尔·迈因霍夫（Baader Meinhof）领导人之死的突破性图像，而另一个艺术家利用照片，还有其他时代的版画、其他文化的绘画和看起来像仿效了15世纪的书法的东西创作了蒙太奇。里希特的展览或就此而言，特洛凯尔的展览看起来像是群展，他们的突出的视觉风格有相当的距离，不管为了什么目的，他们随时乐意使用需要的任何东西，他们完全不顾及纯粹性，这些艺术家用最壮观的形式体现了（用这一切还有用他们绝对自由的精神）后历史精神。我们已远离唯物主义抽象，能想象有多远就有多远。

注释

［1］赫尔曼·阿尔波特，T. 克伦斯，M. 戈万，J. 汤普森等：《重塑绘画：德国的图像 1960—1988》，展览图册，纽约古根海姆博物馆，慕尼黑普雷斯特出版社，1989 年版，第 252 页。

（王春辰　译）

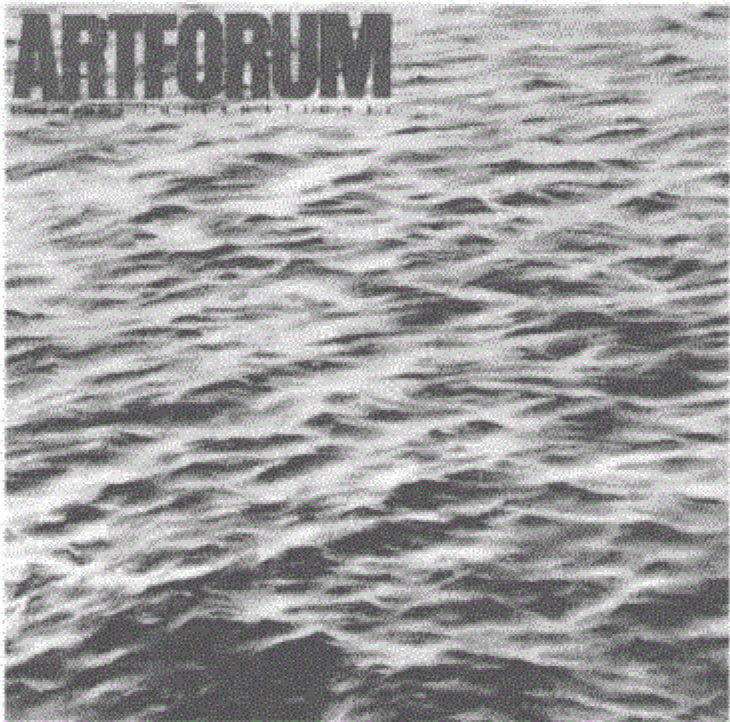
中文译文原载于《世界美术》2004 年第 4 期，第 74—79 页。

1993 年 10 月刊

社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术

SOCIALIST REALISM: FROM STALIN TO SOTS

J. 霍伯曼（J. Hoberman）

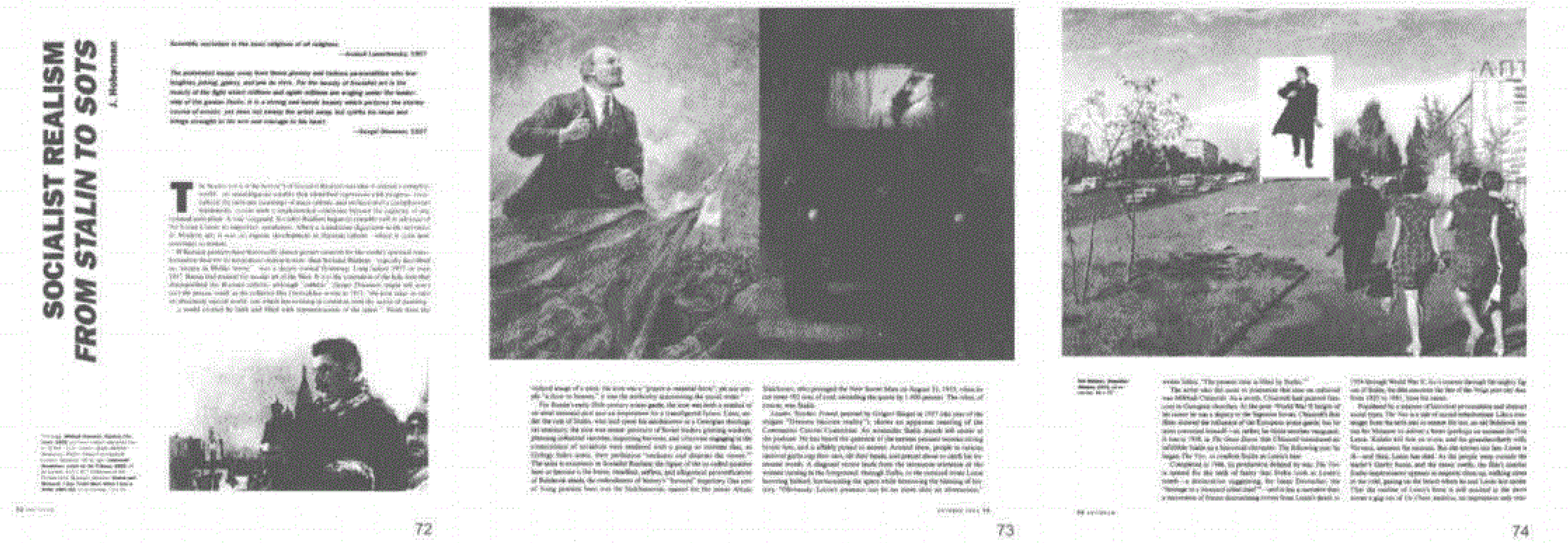


导读

关键词：电影、苏联波普艺术、斯大林主义艺术、中国政治波普

J. 霍伯曼（1948—　）：美国电影批评家、艺术批评家、教育家。霍伯曼生于纽约布鲁克林，于哥伦比亚大学获得艺术硕士学位。毕业后，霍伯曼开始为纽约重要报刊《村声》供稿，其写作集中在实验电影方面。2009 年至 2012 年期间担任《村声》的资深电影编辑。霍伯曼也同时为《艺术论坛》《纽约时报》《卫报》《纽约书评》等其他出版物定期供稿。他这篇关于苏联波普艺术的文章将苏联后社会主义艺术家的作品与苏联视觉文化尤其是电影结合起来讨论。通过对比中国和苏联的社会主义文化，霍伯曼也成为《艺术论坛》最早对中国当代艺术家的作品进行探讨的作者之一。

霍伯曼出版了几本关于电影的著作，并且在库伯联盟学院和纽约大学教授电影课程。他也参与了一些特邀策展项目，包括 1997 年在 MoMA P.S.1 和移动影像博物馆的杰克·史密斯（Jack Smith）展览。


SOCIALIST REALISM
FROM STALIN TO SOTS
J. Hoberman

72　　73　　74

……………

无产阶级远离那些沉闷乏味的个性，他们喜欢欢笑、打趣、快乐以及生活的乐趣。因为苏联波普艺术的美就是在伟人斯大林的领导下所进行的无数次的战斗的美。它是一种强大的英雄主义的美，它描绘暴风骤雨式的重大事件，却不会赶走艺术家，反而赋予他们的头脑以思想，手臂以力量，心灵以勇气。

——谢尔盖·迪纳莫夫（Sergei Dinamov），1937

社会主义现实主义的“美”在于它提供了一个完善的世界——一种毋庸置疑的整一性，这种整一性是将差异等同，将对于大众文化的渴望变得理性化，将各不相同的、不和谐的声音统一到一个核心，这个思想核心凌驾于独立的个人之上。作为一种真正的前卫，社会主义现实主义在苏联之前就开始消退。尽管它偏离了现代艺术的叙事，但它却是俄罗斯文化的一个必然发展——即使现在它仍在不断变异。

如果俄国画家曾经对世界的精神转型予以更多的关注，而非更热衷于自然主义的再现，那么社会主义现实主义——典型的叫法是“现实状况的乌托邦”——就能够茁壮成长。早在1937年甚至1917年之前，俄罗斯就已经开始拒斥西方的世俗艺术。对于圣像的崇拜使俄罗斯美学与众不同，虽然（谢尔盖·迪纳莫夫可能会告诉你[1]）“美学”（esthetic）并不是一个确切的词汇，正如收藏家伊利亚·奥斯特洛克霍夫（Ilya Ostroukhov）曾在1913年所写的那样：“圣像带我们进入了一个完全特异的世界，那里与绘画毫无关系……这是由信仰所创造的世界，并且充满了对于精神的再现。”[2]圣像不仅仅是一种风格化的圣人图像，更是一种“以物质形式存在的祷告”；然而它又不单单是“一扇通往天堂的大门”，而是对于社会秩序进行仲裁的权威。[3]

对于20世纪早期俄罗斯的前卫艺术而言，圣像不仅是理想的民族历史的象征，也是变革未来的灵感源泉。之后，在斯大林的统治之下——斯大林的青少年时代是在格鲁吉亚的一所神学院中度过的——圣像变成了慰问工人们的苏联领导人的肖像，他们规划工业生产，视察粮食丰收，或者以其他方式参与社会主义建设。这些肖像画如此光辉富丽，以至于格约尔吉·苏茨（Gyorgy Szucs）指出，它们完美得“使观众心醉神迷，神魂颠倒”[4]。社会主义现实主义的圣人形象是不言自明的，所谓的正面人物都是英勇无畏、坚定不移、大公无私的，是布尔什维克理想的化身，并体现了历史“前进”的方向。这种正面人物在现实中的典型就是斯塔汉诺夫，即小阿列克谢·斯塔汉诺夫（Alexei Stakhanov），他在1935年8月31日预示了新苏联人的诞生，那天他挖了差不多102吨煤，达到了配额的1400%。另外一个例子，当然就是斯大林本人。

格里高利·西格尔（Grigori Segal）在1937年（这一年的口号是“梦想成真”）创作的《领袖、导师、朋友》（*Leader, Teacher, Friend*）表现了一次苏共会议。慈祥





75

的斯大林站在讲台中央靠左的位置，他正在亲切而从容地回答一位坐在他身边的热心农妇所提出的问题。围绕着他们的是穿着各族服装的人民，他们全都探着脑袋，侧耳倾听，随时准备捕捉领袖即将吐出的话语。一条对角线从前景中那个聚精会神的妇女经过斯大林，直到背景中那尊列宁的巨大雕像上，将空间和谐地统一起来，同时也暗示了历史的传承与祝福。“显然，列宁的在场只是抽象的”，苏茨写到，“而现实的时空则被斯大林所占据”。[5]

通过电影胶片将这种圣像推向戏剧性的极致的艺术家当数米克哈尔·齐阿乌列里（Mikhail Chiaureli）。青年时代的齐阿乌列里曾在格鲁吉亚的教堂画壁画。他事业的巅峰期是在“二战”结束之后成为最高苏维埃的代表。齐阿乌列里的首部电影体现了欧洲前卫艺术的影响，但是他很快就纠正了自己——或者不如说是选择了另一种前卫。那是在 1938 年，齐阿乌列里在《伟大的黎明》（*The Great Dawn*）中将斯大林塑造成了一个绝对正确的历史人物。第二年，他开始创作《宣誓》（*The Vow*），来巩固斯大林作为列宁接班人的形象。

由于战争，这部电影直至 1946 年才拍完，“宣誓”指的是斯大林在列宁墓前忠诚地宣誓——艾萨克·多伊彻（Isaac Deutscher）认为，这种宣言暗示着“对于已故的部族首领的致敬”[6]——这部片子与其说是在叙事，不如说是从 1924 年列宁逝世直至“二战”之后的一系列戏剧性事件的串联。随着影片进行到强有力的人物斯大林的出现，其关注点就落在了那座伏尔加港口城市的命运上，从 1925 年到 1961 年，那个城市一直是以斯大林的名字命名的（即斯大林格勒——译者注）。

《宣誓》中充满了历史人物与抽象的社会类型的混合体，它所讲述的是一个为神代言的故事。就像一位前去恳求沙皇的农奴的使者一般，一位老布尔什维克前往莫斯科送信（也许是一张敌人的名单？）给列宁。途中，他惨遭富农杀害，他的慈母一般的妻子瓦尔瓦拉（Varvara）接过了这个任务。但是她到的太晚，病重的列宁已经去世。正当人民在领袖居住的高尔基（Gorky）故居外哭泣时，音乐骤然响起，扮演斯大林的演员忧郁地出现了，影片在这里给了他一个庄严的特写，他冷静地独自走来，凝视着他与列宁最后谈话时坐的沙发。列宁的外轮廓已然映衬着白雪，似乎像影片《一条安达鲁狗》（*Un Chien Andalou*）中的一个打诨镜头，这种印象只是通过一种不合理的剪辑强调了出来：镜头一转，斯大林便回到了克里姆林宫的办公室，他坐在办公桌前，点燃烟斗，然后犹如得到神启一般：列宁思想在他头脑中升腾。

在飘雪的红场上，斯大林宣布：“像列宁这样的人永远不会死去”，而是“永

远活在我们的心里”。他立正宣誓，表达永远的忠诚。旁观的群众无不为之动容："斯大林给出了他的誓言，我们也应如此！”当瓦尔瓦拉上前送上那封信时，人群散开了。她将信送到斯大林手中，这时回响起了来自天国的声音。一面旗帜竖起，列宁的面孔占据了屏幕，一位残疾的牧人向所有人说：“现在我们知道，列宁还活着。”

而奇迹的时代才刚刚开始。[法国批评家安德烈·巴金（Andre Bazin）会说：“斯大林与人猿泰山之间的区别就在于关于后者的电影不会被看成一部纪录片。”[7]]在斯大林宣誓的第二天早上，第一辆苏产拖拉机轰鸣着开进红场，却不幸地熄火了。周围站满了同情的围观者不停地出着主意，戴着头巾的绝望的司机进行了一番粗陋而毫无成效的修理，一筹莫展。然后……斯大林和他的几个同事出现了。他友善而亲切，丝毫不在意布哈林带着嘲讽的口吻滔滔不绝地感叹着美国产品的优越性。斯大林询问了司机的困难，并立即做出了诊断：“毫无疑问，发动机打不着了。”

斯大林同志爬上司机的座位，忽然来了一个他坐在拖拉机上的特写，然后慢慢融解在无数拖拉机在苏联田野上耕作的画面里。

凯特琳娜·克拉克（Katerina Clark）写到，典型的斯大林主义艺术是一个“意识形态的生态系统”（ideological ecosystem），它消除分歧，将现实变得光明和睦，使其不为任何“污秽之物”所染。[8]如果真是如此，那么在1946年到1953年间社会主义现实主义就已经登峰造极，对于现实中的乌托邦里的日常生活的和谐描绘取代了以前对于斗争的再现。通过对斯大林感恩戴德的神化作用，《宣誓》开启了苏联电影的新时代。虽然产量缩水，但每一部电影都先天地是一部“大师级的杰作”。

当然，在赫鲁晓夫于1956年苏共二十大会议上“秘密”批判斯大林时提到了《宣誓》之后，齐阿乌列里就过时了。他最著名的电影也从此被湮没。在很长一段时间里，他沦落到了指导教育卡通片的田地——这倒是符合他的命运，通过塑造儿童的健康心理来获取声誉。在15年之后，南斯拉夫导演杜山·马卡维耶夫（Dusan Makavejev）的《WR：有机物的奥秘》（*WR: Mysteries of the Organism*）利用Jugoslovenska Kinoteka电影档案的资源，从《宣誓》中引用了数个片段，对十月革命进行了严厉批判，这也是有史以来共产主义国家对于十月革命的最猛烈的批判。

偶像崇拜导致了破坏偶像运动：《WR：有机物的奥秘》嘲笑了斯大林崇拜，南斯拉夫工人，共产主义知识分子和支持“二战”的强硬派（在东欧和俄罗斯的神圣象征），在一定程度上将他们与激进的心理分析师威廉·赖克（Wilhelm Reich）关于性/政治的理论联系在一起。这部电影将一首南斯拉夫共产党的赞美歌中富于讽刺性的和谐，一部戏仿赖克的纪录片，一幅后来从纳粹医学片里挪用的图像——一

个精神病人用头撞墙的画面："我们感谢党，我们光辉伟大的党，将幸福快乐带到千万家。"——和《宣誓》结合起来。这些图像经过令人震惊的处理，被插入到《宣誓》之中，同时《WR》还把斯大林的声明"同志们，我们已经成功地完成了共产主义的初级阶段"与一个石膏的男性生殖器的镜头并置在一起。

《WR》还将纪实与虚构融合起来。纪实部分是在美国拍摄的，主要是关于纽约东村的嬉皮士和各种稀奇古怪的人；虚构部分则是在南斯拉夫以一种自觉的社会主义现实主义的方式呈现的。片中人物以一种狂热的马克思主义的陈词滥调讨论着最私密的事件："在你还是个学美容的学徒的时候，你曾让我在你的花园里摘过玫瑰。可是现在你入了党，就冷落了你最亲密的无产阶级朋友了。"一个愤怒的铁托派突击手向漂亮的支持性政治的激进分子米兰娜（Milena）抱怨着，而后者则认为他这是"中伤诽谤"，并称其是一个"不负责任的人"。

这部电影主要叙述了米兰娜和弗拉基米尔·伊利奇（Vladimir Ilich）之间命中注定的爱情故事，前者是一位南斯拉夫现代"正面女英雄"，后者则是一个谨慎保守的苏联"正面英雄"，一个溜冰冠军和人民艺术家。身着盔甲的弗拉基米尔无法接受米兰娜的性要求，的确，对于米兰娜轻浮的爱抚，他条件反射地将她打倒在地，随后便暂时失踪了——他几乎就是那个冰冷世界中泪流满面的斯大林，那个在《宣誓》中失去领袖的斯大林。"那个镜头很美"，马卡维耶夫解释道，"斯大林看着雪中的列宁坐过的长椅，然后哭了。这纯属是煽情，而我喜欢这个场景正是因为它的肤浅，因为那种庸俗（kitsch）的特质"。[9] 如果不了解《宣誓》中的结构，就无法充分欣赏，或者甚至不能真正理解《WR》中这一时刻的悲怆。[10]

在最后（没有呈现出来的）爆发的性暴力中，弗拉基米尔·伊利奇用他的冰鞋将米兰娜斩首。"即使现在我也不会因我过去是一名共产党员而感到羞耻。"她被砍下的头颅这样告诉我们——有人怀疑这也是对马卡维耶夫说的。《WR》是最后一部乌托邦式的共产主义电影（它是在60年代盛期那个如今已不复存在的国家拍摄的，而这更加重了它的童话色彩），却也是第一部挪用社会主义现实主义文本的电影。安杰依·瓦依达（Andrzej Wajda）的《大理石人》（*Man of Marble*，1976）是在1962年首次递交给波兰文化部的那一版的基础上拍摄的，这部电影调查了50年代早期虚构的斯塔汉诺夫运动的产生以及随后的消亡。砖匠马特乌什·布尔库特（Mateusz Birkut）在打造新胡塔（Nowa Huta）模范城市的政治宣传中被树立成了一个公众人物。（瓦依达承认自己是这部电影中的电影——《我们幸福的建筑师》的副导演，这个片子将新老两代"纪实性"镜头巧妙地结合在一起。）当模范中断了布尔库特的职业生涯，他被塞了个烫手的砖头——对波兰最著名的社会主义现实主义画作之一，亚历山大·柯布兹特耶（Aleksander Kobzdej）的《给我一块砖》（*Pass Me a Brick*，1950）的滑稽模仿。

《给我孩子们的日记》（*Diary for My Children*）是玛尔塔·梅萨罗斯（Marta

Meszaros）完成于 1981 年的电影，但被匈牙利政府埋没了数年之久。这部影片不仅对冷战时期的新闻片镜头——对于乌托邦的，也就是从未发生的事件的预先记录——有所研究，而且广泛引用了 1950 年的匈牙利电影《如果你歌唱，生活就是美好的》（*Life Is Beautiful If You Sing*）。最初这部片子被宣传为“一部有关我们灿烂、自由而快乐的生活的喜剧电影”，它记录的是两个势均力敌的工厂唱诗班的故事，这两个唱诗班一个是由资产阶级领导的，另一个是由社会主义旅（Socialist Brigade）领导。这个故事“阳光”到了残忍的地步，其中对于机器车间的崇拜，对于“在斯大林圣名之下建立起来的新世界”的狂热都是如此地强烈，以至于达到了某种麻木不仁的精神错乱。虽然官方推测《如果你歌唱，生活就是美好的》在 80 年代早期的匈牙利的重新出现暗示了戏剧性的复兴，但它不仅仅只是指示着过去。正如俄国作家鲍里斯·卡加尔利茨基（Boris Kagarlitsky）所说：“对于经典的社会主义现实主义而言，戏剧性的表演是指一部戏中的人物具有‘典型性’（in character）。反对‘歪曲经典剧目’的运动开始了。”[11]

在这样的环境下，这个时期出现了一部更具颠覆性的匈牙利电影，其英文译名是《踏车上的歌唱》（*Singing on the Treadmill*，1974），这部电影源于 1957 年社会主义现实主义轻歌剧《Bastyasetany》——片名是一座废弃房屋的地址，这个房子后来被四对年轻夫妇修复。导演高兹道格（Gyula Gazdag）和编剧米克洛斯·格耶菲（Miklos Gyorffy）对故事的框架结构费尽心思：这部歌剧电影的作曲是两个轻浮又官僚的自由主义者，德热（Dezso）和雷泽（Reszo），剧中人物都有自己的思想——或者说至少是意愿。虽然德热和雷泽是作曲者，但更准确地说，他们改变了而非创造了影片的其他人物。那四对年轻夫妇，他们出生在贫民窟，将一条流水装配线带到了其捐赠者工作的仓库里。这些官老爷们急切地想得到他们的信任：“我们承诺，你们所有的梦想都会实现。而我们所要求的一切就是耐心和自律。”然而，虽然他们朝着幸福圆满的结局努力，但却无法违背叛逆与反抗的人性——毁灭、废墟与自杀的场景一再出现，这些年轻人们被迫调整着自己，直至信心动摇。

这部电影对于家长制的讽刺是不言自明的，它将浪漫幻想与政治幻想合二为一——这在一定程度上是由于这些年轻爱侣们的过分天真。如同维托尔德·贡布罗维奇（Witold Gombrowicz）的歌剧，也许《踏车上的歌唱》可以被视为特定类型的“伟大的白痴行为”与“伟大的历史悲怆”之间的融合。[12]影片在一阵突然爆发的疯狂的音乐中达到了高潮：一支合唱队穿着全套行头，边跳伦巴舞边向一座墨西哥火山唱颂歌。最后，四对夫妇同意共享这座房子，并且一起和谐地摇摆，然而这样的结局却好像另一部匈牙利社会主义现实主义歌剧——1949 年的《人民百货商店》（*The People's Department Store*）的结尾：“生活是多么美好，我们的心中充满欢乐。”

高兹道格被告知《踏车上的歌唱》无论如何剪辑都不能被接受。然而，在这

部电影最终获释上映之时——也就是拍摄完成十年之后的 1984 年——它对于斯大林时代的乐观主义的颠覆性运用已经被文化充分吸收了。在 1976 年，高兹道格在卡波斯瓦的奇基·格尔盖里（Csiky Gergely）剧院的一名合伙人已经将《人民百货商店》搬上了舞台，并且尽可能完全再现 1949 年原作的服装、道具和表演风格。然而，当高兹道格同样提出拍摄一部有关 40 年代苏联的歌剧时，却遭到了拒绝。

“讽刺是无信与怀疑的忠实伙伴；当一种不能容忍任何亵渎行为的信仰出现时，它就立即消失无遗。”亚伯拉罕·特尔兹（Abram Tertz）如此写道。在社会主义现实主义的王国中，“讽刺被悲哀所取代，而悲哀是正面人物的情感因素。”[13] 但是一旦社会主义现实主义进入了“后”社会主义现实主义的时期，它的圣像就只能被理解为讽刺的……同时也是可怜的。

在 1971 年，也就是《WR》获得戛纳电影节的路易斯·布努埃尔奖（Luis Bunuel Prize）一年之后，与马卡维耶夫和梅萨罗斯同时代的俄国画家埃里克·布拉托夫（Eric Bulatov）开始对西方的照相写实主义（photorealism）进行古怪的苏联式的翻版：他在毫无变化的普通的景象中嵌入或者叠加上政治符号。在《红色地平线》（*Red Horizon*，1971—1972）中，一道明亮的金红色横带将一处海景一分为二，把本该接触的大海与天空分隔开来。这幅画所表现的是至上主义的影响，是一幅机械化的日出景色，抑或像鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）所指出的，是一条列宁体制的徽章带？

布拉托夫的其他作品通过在自然写实的三维空间中加上单调乏味的政治口号或者标语，来揭示物质与表征之间的张力。因此，在 1976 年的《克拉斯科夫大街》（*Krassikov Street*）中，卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malevich）式的黑白方块被莫斯科大街背景上一幅印有列宁像的广告牌所取代。德国批评家克劳迪娅·朱莉斯（Claudia Jolles）曾经指出布拉托夫的兴趣就是隐藏在画面背后的“活力”；“可见世界的暂时干扰在画面所散发的光芒中转瞬即逝”，这使得他更倾向于圣像绘画（或者至上主义）而非波普艺术。[14] 但仅仅是在他的社会现实的框架之内。布拉托夫似乎在暗中消解它。

“Dobro pokalovatch”[《热烈欢迎》（*Welcome*），1973—1974] 的题目用红字响亮地写了出来，在西涅拉玛型超宽银幕似的画布上展现的是莫斯科的苏联农业展览上的“友邦情谊”喷泉（建成于 1953 年，因此这也是最后一件斯大林主义建筑的杰作，看起来好似迪士尼乐园里的梦幻世界）。在《Slava KPSS》[即 1975 年的《苏联共产党万岁》（*Glory to the communist party of the Soviet Union*）] 中，题目中的词

语——也是红的，而且字号更大——是写在一张如同明信片一样完美的蓝天上的。我们要如何解释对于赫鲁晓夫时代的文化领导人的这种过分狂热呢？在1977年的《苏维埃宇宙》（*Soviet Cosmos*）中：赫鲁晓夫像被遮没在金色和红色的镰刀斧头的大旗下。

在这里，对于圣像的简单再现反而破坏了圣像。这就是为什么布拉托夫被归入了“苏联波普艺术”[“Sots Art”，“Sots”为“Socialis”（社会主义）的简写——译者注]之列，这一术语是1972年两位比他年轻的莫斯科艺术家维达利·柯马尔（Vitaly Komar）和亚历山大·梅拉米德（Alexander Melamid）发明的，后来被画家亚力山大·克索拉伯夫（Alexandr Kosolapov）和雕塑家雷奥尼德·索可夫（Leonid Sokov）所沿用，他们四人以前都是莫斯科的斯特罗加诺夫艺术学院（Stroganov art institute）的同学（格罗伊斯更喜欢用“俄罗斯后乌托邦主义”而非“苏联波普艺术”）。1976年柯马尔和梅拉米德在纽约展出的红旗可以被归到这个标签之下：这些红旗上印着标准的政治口号，如“朝着共产主义胜利前进”，只有右下角的艺术家签名使得它们与真正的红旗有所不同。

许多欧洲批评家都在1964年的威尼斯双年展上指出了罗伯特·劳申伯格的成功，并将社会主义现实主义艺术比作波普艺术。事实上，像米哈伊尔·克默尔柯夫（Mikhhail Khmelko）的《欢迎返回地球的第一位宇航员尤里·加加林》（*Greeting to the First Cosmonaut, Yuri Gagarin, on His Return to Earth*，1957）那种作品中的所有元素——国家领导人、太空旅行、丰富的农产品、欢庆的旗帜——在劳申伯格接近当代的作品《回溯Ⅰ》（*Retroactive* I）中虽有适当变动，但都能悉数找到。也有人在社会主义现实主义与麦迪逊大街上的现实主义之间发现了一种有用的类比。从俄国艺术家的角度来看，这种等同性既为他们提供了打破迷信的方法，也为他们打开了进入美国文化的门缝。

马卡维耶夫在《WR》里已经预先尝试过将苏联圣像与美国圣像结合起来的做法了，几年之后，被流放的捷克画家米兰·孔克（Milan Kunc）也使用了同样的做法。这种结合成了苏联波普艺术的固定策略，从克索拉伯夫将列宁和可口可乐并置起来的里程碑式的印刷作品，到索可夫在1987年创作的《两座雕塑的相遇》（*Meeting of Two Sculptures*）——这件作品表现的是列宁的大型石膏像与单薄的贾柯梅蒂（Giacometti）的仿造雕塑握手。在更远的地方，中国画家王广义用柯达胶卷和麦斯威尔咖啡的商标来装饰英雄主义的工农形象。其实，这种手段已经十分普遍：在1989年11月之后的西柏林，有一种T恤广泛热销，上面的图案是当年的两位超级英雄的合体，它表现的是当时的苏联领袖穿着紧身衣，高高耸立在柏林墙的断瓦残垣之上，其上印着一个合成的商标：“GorBATshow MAN”。

在民主德国，这类苏联波普艺术的并置屡见不鲜，从柏林的卡尔·马克思大街（现

在还叫这个名字）上闪闪发光的可口可乐标志，到印有斯大林被三个怀着崇拜之情的少先队员戴上花环的海报——这种海报从 1952 年就不停再版，至今仍可在柏林的德国历史博物馆里买到。……

在纽约，苏维埃共产主义晚期的改革与崩溃体现在百货商店广告里的苏联风格的蓝工装和有革命图案的瓷器复制品上。也许，如今所保留的一切就是把一幅典型的社会主义现实主义绘画，比如说，一幅格拉西莫夫的《讲台上的列宁》（*Lenin on the Tribune*，1930），放进现代艺术馆的永久收藏里。毕竟，MoMA 已经收藏了柯马尔和梅拉米德的作品《小时候，我曾见过斯大林》（*I Once Saw Stalin When I Was a Child*，1981—1982）。但是，后来的收购工作必然要重新考虑一下一座现代艺术馆究竟是做什么的。

那篇经典文章《前卫艺术与庸俗文化》（*Avant-Garde and Kitsch*）最初发表于 1939 年秋天，是克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）发表在当时一篇具有托派立场的《党派评论》上，他攻击了斯大林主义的庸俗文化，并转向真正的社会主义，以“维护”现代艺术。在“二战”前夜，正如哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg）所回忆的那样，现代主义就好像是一种时代风格（period style）——“是属于过去的百态，在莫斯科、柏林和罗马受到压抑，在巴黎因政治左右派之争而销声……在纽约，当一位观众在回忆现代艺术的时候，虽然现代艺术馆的展览看起来很新，却是属于早已绝迹的艺术运动”[15]。

现代主义似乎开始衰落，尤其是在后来艺术被最为严肃地对待的时候——或者说，至少是艺术被认为太过重要以至于无法留给艺术家们来决定的时候（超现实主义预料到了这一变化，它对其加以阻止的方式就是将自己打扮成科学研究的模样）。大概 40 年之后，苏联波普艺术似乎构成了一种对于苏联极权主义文化的回应，并且能够和它的对手一样轻易地加入到意识形态的斗争中去。的确，纽约社会主义艺术（New York Sots）的黄金时代——从 1982 年卡西米尔激情小组（Kasimir Passion Group）在 P. S. 1 做的行为艺术《共产党代表大会》（*Communist Congress*），到柯马尔和梅拉米德的“社会主义艺术”（Sots-Art）画廊在 1982 年的展览，到四年之后玛格丽特·图比西思（Margarita Tupitsyn）在新当代艺术馆组织的“社会主义艺术”展达到顶峰——正好赶上里根主义、兰博和邪恶帝国说的鼎盛时期；好莱坞的反共产主义和对于冷战的过敏反应也是在此时复苏的。从那以后，布拉托夫的《改革》（*Perestroika*，1989）——在埃尔·格林柯式的天空背景中，矗立着一组巨大的字母，还有两只高举着镰刀斧头的手——就如同路标一般指向了审美的彻底终结。早在 1979 年，杰克·伯纳姆（Jack Burnham）就已经在思考“如果没有苏联教条的折磨

和压制，柯马尔和梅拉米德的艺术未来又会是怎样的"[16]。

但是，这真的构成一个问题吗？《踏车上的歌唱》里有一个片段，演的是德热 / 雷泽的政权即将陷入混乱的时候，永恒的歌剧女神仁慈地出现了，她轻声哼唱着一首斯大林时期的摇篮曲："你将迎来一个更美好的世界，成千上万双劳动的手呵护着你的美梦。"从而使秩序恢复井然。这首被国家认可的，无懈可击的，政治上完全正确的摇篮曲中的莫大悲哀是斯大林主义遗留下来的另一种遗产：高兹道格，就像卡西米尔激情小组一样，就像柯马尔和梅拉米德一样（他们在 1982—1983 年创作的《作为两个少先队员的自画像》（*Double Self-Portrait as Young Pioneers*）中，将自己画成了带有胡须的八岁儿童，他们对着斯大林的塑像似嘲笑又似敬礼），显然是将社会主义现实主义与自己的童年联系了起来。

而谁又能准确地衡量出 1953 年的电影《年轻的心》（*Young at Heart*，1953）中的那个令人印象深刻的四年级学生所受到的影响呢？在一所纯洁无瑕的匈牙利职业培训学校里，充满共产主义色彩的统一行动，单调、体制化、古怪又异常恢宏，在列队行进、体操运动和乡间歌唱中，处处可见蜡像一样的教师。在影片的高潮，一个目光炯炯的十岁孩子在负责生产工作："加入我们吧，同志们！成为一名钢铁工人，生活会变得更美好！"尽管柯马尔和梅拉米德对于将社会主义现实主义称作"最好的"艺术运动的做法保持些许怀疑，他们还是声称自己的作品不是对社会主义现实主义的反拨，而是它的延续。[17] 他们显然将社会主义现实主义作为一种可以利用的文化。[18] 即使是布拉托夫的《勃列日涅夫在克里米亚》（*Brezhnev in the Crimea*，1981—1985）看起来也像一个石化了的玛格丽特，如果它没有那么明显地模仿舒平（Feodor Shurpin）那近乎乳白色的《我们祖国的早晨》（*Morning of Our Fatherland*，1948）的话，后者描绘了斯大林的肖像，他身穿白色制服，站在珠光闪闪的天空和泛着柔光的田野前。如果社会主义现实主义是庸俗文化，那么社会主义艺术就是反向的庸俗文化。[19]

"庸俗文化的先决条件"，格林伯格强调，"就是依附于一个完全成熟的文化传统的效力，庸俗文化为了自己的目的而从这个传统的创造、成果和完美的自我意识中获取好处。它从中借用发明、窍门、计谋，凭经验获得的规则以及主题，并把它们转变为一个系统，而其他的则舍弃不顾。即是说，它从某种世代积累的经验宝库中抽取其生命的血脉"。[20] 当然，这就是苏联波普艺术的逻辑，即使它所依附的那种成熟的文化传统并非格林伯格所想的那种。

注释

［1］见谢尔盖·迪纳莫夫（Sergei Dinamov），在库尔特·伦敦（Kurt London），《苏联七种艺术》（*The Seven Soviet Arts*），伦敦：费伯与麦嘉华，1937年，第232页。

［2］引自玛格丽特·贝茨：《图标和俄罗斯现代主义》，《艺术论坛》1977年夏季刊，第39页。

［3］《谜之门：俄罗斯的神圣艺术》展览材料，在普林斯顿大学展出，1992年11月17日至1993年2月7日。

［4］格约尔吉·苏茨：《画报主权的哲学》，Peter Gyorgy、Hedvig Turai编辑：《艺术与社会在斯大林时代》，布达佩斯：科维纳出版社，1992年，第49页。

［5］同上书，第59页。

［6］艾萨克·多伊彻：《马克思主义与原始魔法》，Tariq Ali编辑：《斯大林主义的遗产》，哈蒙兹沃斯：企鹅出版社，1984年，第115页。

［7］安德烈·巴金：《斯大林神话》，《电影和方法》，比尔·尼科尔斯编辑，1984年，伯克利：加州大学，1985年，第35页。

［8］凯特琳娜·克拉克：《苏联小说：历史作为仪式》，芝加哥大学出版社，1981年，第109页。

［9］杜山·马卡维耶夫：《用自发和幽默战斗权力：与Dusan Makaveyev对话》，《电影季刊》，冬季1971年至1972年，第7页。

［10］马卡维耶夫最近的电影《大猩猩在中午洗澡》（*Gorilla Bathes at Noon*，1992）也遵循着同样的潮流，这部影片主要拍摄于冷战之后的柏林，马卡维耶夫将它视为一种对于齐阿乌列里的《攻克柏林》（*Fall of Berlin*，1949）的荒谬主义的后续，它是一部"二战"史诗大片，被历史学家彼得·肯尼兹（Peter Kenez）描述为"斯大林崇拜"的极致。马卡维耶夫的主角是推倒柏林墙之后被遗留在柏林的最后一个苏联士兵，他是情侣阿列克谢（Alexei）和娜塔莎（Natasha）的孩子，在斯大林驾临被攻克的柏林的狂欢中，他又回到了部队。除了这个以及其他场景［其中一些场景掺入了纳粹的宣传片《意志的胜利》（*Triumph of the Will*）里的配乐］，《大猩猩在中午洗澡》还包括一些将60英尺高的列宁雕像推倒和斩首的纪实镜头，这座位于前东柏林的雕像也许是世界上最大的雕像。

［11］鲍里斯·卡加尔利茨基：《思维的芦苇：知识分子与苏维埃国家从1917年到现在》，伦敦：Verso出版社，1988年，第116页。

［12］简·科特：《本质的剧院》，埃文斯顿：西北大学出版社，1984年，第93页。

［13］亚伯拉罕·特尔兹：《谈社会主义现实主义》，纽约：Vintage出版社，1960年，第199—200页。

［14］克劳迪娅·朱莉斯：《埃里克·布拉托夫——视野的权利，视觉的力量》，埃里克·布拉托夫，展览目录，伦敦：PARKETT/ ICA，1989年，第10页。

［15］马克·菲尔德指出："在柯马尔和梅拉米德最近的展览中没有卖出去的作品中，有一件就是红底金字写着'共产党万岁'的旗帜。艺术家们是仿照沃霍尔的布里洛的盒子的思路来创作它的。"

［16］哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg），《现代主义的垂老之年》，《边缘的艺术》，芝加哥：芝加哥大学出版社，1983年，第287页。

［17］杰克·伯纳姆（Jack Burnham）：《悖论与政治：Komar和Melamid的艺术》的"导言"。梅尔文·B. 内桑森编辑，南伊利诺伊大学，1979年，第39页。

［18］伯纳姆：《Komar和Melamid，后苏联，获得宗教》，《美国艺术杂志》，1979年1—2月刊，第13页。

［19］其他艺术家就没有这么老道：例如安杰依·瓦依达继《大理石人》之后创作的《铁人》（*Man of Iron*，1980）和马尔塔·梅萨罗斯继《给我孩子们的日记》之后创作的《记我所爱》（*Diary for My Loves*，1986），也是

类似于正统的社会主义现实主义的作品，就直率地有些不自然。在《铁人》中，真实人物 Lech Walesa 在主持两个虚构角色的婚礼，这很像齐阿乌列里的《攻克柏林》中的那个荒谬的高潮部分：饰演斯大林的演员将两个久别重逢的情侣重新组合在一起。

[20] 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，收于《艺术与文化》，波士顿：Beacon 出版社，1961 年，第 10 页。（此文的中译由中央美术学院易英教授完成，并发表于 1992 年第 1 期的《世界美术》上——译者注）

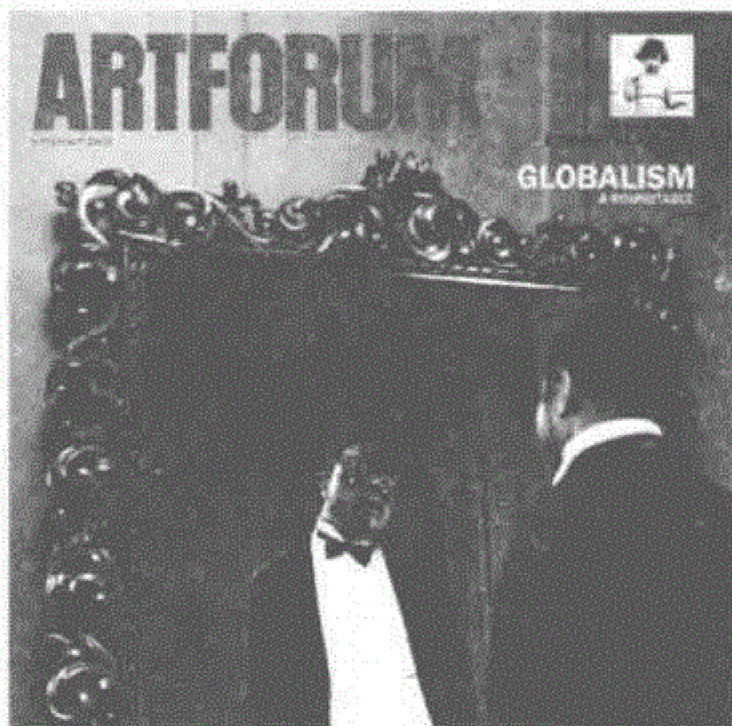
（梁舒涵　译）

2003年11月刊

边界问题：全球主义标志下的艺术世界

BOUNDARY ISSUES: THE ART WORLD UNDER THE SIGN OF GLOBALISM

帕梅拉·M. 李（Pamela M. Lee）



导读

关键词：文化焦虑、自我定义、内在性、再现全球化逻辑

帕梅拉·M. 李：美国艺术史家。帕梅拉·M. 李的研究专注于20世纪60年代和70年代现代主义后期的艺术、理论和批评。李本科就读于耶鲁大学，后于哈佛大学美术学院获得博士学位。所获的众多荣誉包括：华盛顿视觉艺术研修中心的博士生奖学金，盖蒂研究所的博士后奖学金，以及沃霍尔基金会 / 创意资本艺术作者津贴。

李的写作发表在《艺术论坛》《集合》《Res：人类学和美学》、法语期刊《国家现代艺术博物馆手册》《灰房间》《十月》德语杂志《Parkett》和《从文本到艺术》等诸多刊物和图录中。收录在此的《边界问题》一文中，李批判性地审视了那些"全球化"艺术世界中的艺术是如何进行自我定义的。并且论证了这个自我定义的过程是如何通过对"全球化"以及对主题学、运输系统、全球品牌等相关议题的再现而完成的。

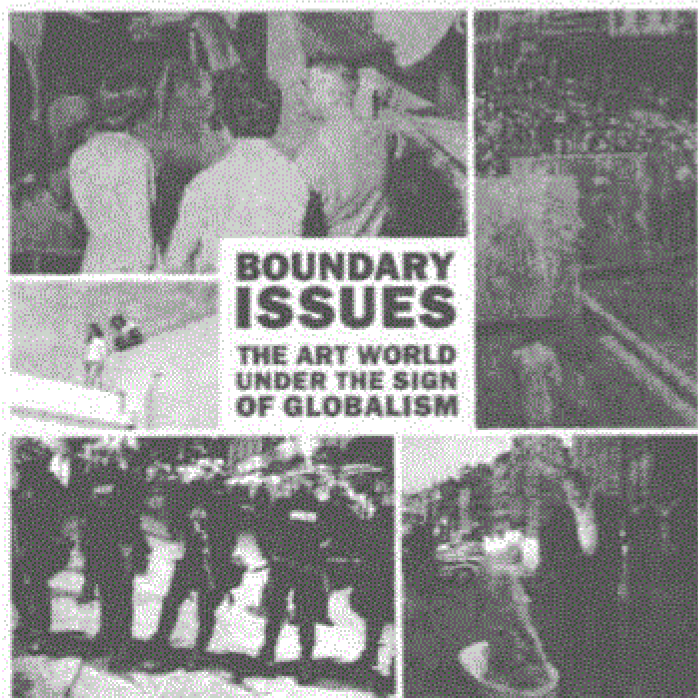
李在她的最新著作《忘掉艺术世界》（2012）中再次拾起全球问题。她并非将"全球艺术世界"看作一个社会经济现象，或者是由它所展示和支撑的一个意象，而是将"艺术作品的世界"看成一种发生全球化的特殊媒介。她认为艺术作品自身既是全球化的对象又是其中介，她通过研读作品探索艺术如何实现和重复全球化的过程，并使之成为可能。

李的其他著作包括《被摧毁的物体：戈登·玛塔－克拉克的艺术》（2000）、《时间恐惧症：1960年代的艺术》（2004）、《60年代以来的艺术史：视觉艺术中的现代主义与后现代主义理论》（2011）。李如今担任斯坦福大学艺术与艺术史系教授。

你可以说这是自我定义的病状，如若不是，那就是“边界问题”（boundary issues）发生了严重情况。近十年来，被称为艺术世界（art world）的氛围现象受到了身份危机的冲击，而身份危机往往是在全球化标志下出现的。翻阅画册和杂志，查看一下主演和龙套，追踪一下有增无减的双年展——从圣保罗到上海再到伊斯坦布尔——再看看艺术世界反思其观众和影响力、规范和程序的挣扎。可艺术世界到底多明确地说出了“多元化、多样性和矛盾”的状况——弗朗切斯科·博纳米（Francesco Bonami）所说的当代经验的决定性特征——是与全球化进程共同延伸的？艺术世界的许多长期参与者都暗藏怀疑，那就是“全球”只是篡夺了过去由后现代、多元文化、拟像（Simulacra）以及无形（informe）所把持的宝座（而且，全球化下的新自由主义无异于无形操控，其结果可能会是彻底的悲惨）。

我要提出的是，艺术世界构想自身的方式决定了它如何对待全球化。的确，对“艺术世界”这一词条的常规理解暴露了一系列成见，它们是在艺术世界所试图再现的特殊全球状况的威胁下产生的。用一般的说法，“艺术世界”意味着一个由个体和机构组成的社会——一个由美术馆、画廊、艺术媒体，以及与这些地方相关的艺术家、批评家、收藏家、策展人和观众大军组织起来的社会、文化和经济世界。这个世界的典型形象是盛大开幕式和社会特权——让人马上想到一个专业团体和这个团体所处的地点（比如纽约的艺术界，洛杉矶的画廊）——而且无疑都主张欧洲中心论的（Eurocentric）。由此形成的特殊意义就在于，被如此构想的艺术世界似乎受到双重折磨，一是地缘政治引起的焦虑，二是全球事物的当前状态带来的奇特眩晕。首先，正如大量有关这一主题的高调展览所显示的那样，艺术世界如今似乎卷入一场领土战争，在这场战争里，其官方机构（也就是美术馆，那些艺术史知识所在地）被认为应该保护自己的专有权益免受全球“外来者”及其策展行为的侵犯。同理，某种殖民主义逻辑保障了艺术世界传统边界的扩张，艺术世界自身仿佛欢快地追随着全球化的圣谕。

我们很难避免在日常中用到“艺术世界”这个说法——它只是太过方便了，太过深入地嵌在我们的词汇表里了——但是简要回顾一下它作为艺术哲学术语的



164

PAMELA M. LEE

165

THE ART WORLD HAS RESPONDED TO CONTEMPORARY GEOPOLITICS LARGELY THROUGH REPRESENTATIONS OF THE GLOBAL. BUT THIS TACK REFLECTS AN ARTWORLD THAT STILL SEES ITSELF AS DISTINCT FROM THE "REAL" WORLD.

166

法逃避，却又无形是因为它的样子不得不没完没了地变化，尤其是在主流媒体上。当然，全球的信徒们非常清楚，全球化的确意味着许多东西，却同时受制于迅猛发展的自由市场的花言巧语和马克思那挥之不去的幽灵，与此同时生产着均质化[homogenization，也作：美国化（Americanization）]和强烈的混杂性。另外，这一过程的辐射煽动起关于全球化政治目的的凶猛争论——它服务于进步意图还是反动意图。面对引发了西雅图之战（Battle in Seattle）和所谓的反恐战争、产生了“诸众”和耐克大军的新世界秩序（New World Order），我们究竟应该站在哪里？对于全球化的说法和含义缺乏一致意见，其争议在于是什么既给了它如此棘手的任务，又给了它可以普遍到无意义的能力。正如20年前艺术世界对待后现代主义那样，解决全球化在语义上的僵局，典型的办法就是向多重定义让步。而这也是问题的一部分：在艺术世界对这一话题最心虚的重复中，多元化显得多么老派，这正是哈尔·福斯特（Hal Foster）很久以前在描述世界市场时所说的后现代噩梦。“多元立场”，他富有先见之明地写道，“恰恰成为‘自由市场’的意识形态”。按照这个模式，全球化可以转译为“所有的远方”（the far-flung from all over），一种对待近期飘浮着“冲突”“紧张”以及“矛盾”等流行词汇的艺术“怎么都行”的态度，或许这已经足够动人，引人注目的产量就不用提了。

通常，艺术世界表述全球问题的方式取决于再现（representation）逻辑。在此语境下的再现承担着几种意义：首先，它涉及机构在关于全球主义的话语中的曝光度，美术馆、画廊、批评家、艺术家以及文化消费者觉得需要对此话题给予关注的程度；其次，它涉及被日益纳入艺术世界话语的艺术家、地点和文化视角的多样性。不言而喻，这些都不是小事，不管是艺术世界向那些通常被拒之门外的艺术家敞开怀抱（例如，来自亚洲、非洲和拉丁美洲的艺术家出现在约翰内斯堡、地拉那和哈瓦那的双年展上），还是策展人和批评家在这种开放中所扮演的工具角色。对于那些一度卷入文化战争的人来说，这种对应于再现全球需要的机构安排或许让人想起80年代末90年代初针对身份政治的斗争。不管怎样，多元文化主义这一章节教会我们的是，这些收获既来之不易，又岌岌可危。

不过到目前为止，最容易被艺术世界所吸收的“全球主义”再现就是全球化意象（imagery）。不久前，我们见证了我们的美学在护照和可口可乐上的公平分配：仅拿威尼斯双年展来说，我们看到圣地亚哥·塞尔亚（Santiago Sierra）的西班牙馆，只有持有身份证明的西班牙公民可以进入；而卡戴尔·阿提亚（Kader Attia）的贩卖机器则出售护照和软饮。如果这类物品在艺术世界的全球党看来代表着信条，那么飞机场的形象（连同一般运输系统）成了他们的神学总论。有什么地方能比外星空间般的航站楼能更好地传达市场的便利、无地方性（placelessness）的自由（或创伤），以及移民和旅游文化呢？这种图像学所产生的各种配对无疑强调了“冲突”和“矛盾”这些标志性的全球问题，但是太频繁了，对图像和主体的



肤浅强调牺牲了对作品的批判性解读。米兰艺术家团体“多样”（Multiplicity）的货运集装箱镜头提出了与阿伦·赛库拉（Allan Sekula）同题材系列截然不同的问题。你可以将安德烈亚斯·古尔斯基（Andreas Gursky）的停机坪画面与玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）的机场休息室照片相提并论，但是这种对比将虚假至极，它是艺术史家当作范畴错误而合理抛弃的“伪形态学”（pseudomorphology）。

换句话说，艺术世界回应当代地缘政治的策略主要是再现全球化的影像及其主题。这种方式也是一种全球主义，也就是我在前文指出的一种美学或者“时代风格”（period style）。但这一方针提供的是一幅关于社会政治状况的有限图景，反映出一个仍旧认为自己与“外面”的真实“世界”不同的艺术世界，这种情况类似一个人所处位置与整个地面的关系。除了对日益扩张的通信网络和全球化可能改变我们做艺术史的方法这一广泛共识忠实地点头之外，我们必须记住，全球化作为一个事物同样有一个过程，而丹托将“艺术世界”定义成的“理论环境”可以让我们进一步批判地思考我们与这一过程的关系。案例：想一想我们每个人如何对抗机场的千篇一律（除了定期出现在柱廊上的虹膜打印的光鲜图像以外）。迄今为止，所有人都注意到，艺术世界的公民身份是用一个人在航空公司累计的频飞乘客里程数来衡量的。几个月前，我跟一位知名艺术家谈起他大量的国际旅行；他腼腆献出的惊人里程数肯定了这一论点，而他自己对此论点并不知情。重点在于——虽然这点可能很基本，艺术世界范围内的基本活动都与全球化本身的各种活动分不开。事实上，我们对职业的假定是内在于我们平时与新兴跨国秩序打交道的过程中的。

如果我们要寻找一种内在性（immanence）理论，或许我们可以从反全球化运动（antiglobalization movement）最为珍贵的宣言中摘取一页，那就是安东尼奥·内格里（Antonio Negri）和迈克尔·哈特（Michael Hardt）的《帝国》（2000）。我们须承认，一本大量参照斯宾诺莎、马基雅弗利、德勒兹和邓斯·司各脱（Duns Scotus）的书能够成为流行文化明星的时代是奇怪的。同样奇怪的是内格里在艺术圈的知名度，因为这本书在艺术主题上相对平和［在全书 478 页中唯一一处艺术史参照——恰如其分——是赛尔热·居尔博特（Serge Guilbaut）的典范之作《纽约如何窃取了现代艺术的观念》（1983）］。不过，内格里收获的艺术世界的喝彩充分体现在第十一届卡塞尔文献展（Documenta 11）上——为此展览，他和哈特为民主“平台”之一贡献了一篇论文——情况不亚于去年夏天的威尼斯双年展，在这里《帝国》的幽灵无处不在［离帕多瓦（Padua）也近在咫尺，内格里 70 年代参与的自治运动中最暴力

的行动就发生在帕多瓦]。假如我们看重书中关于大众和反帝国的有力修辞，我们就必须承认它从斯宾诺莎和德勒兹那里借来的关于内在性的独特语言。内在性理论强调此时此地（the here and now），反对辩证和超验；由于它是用全球化逻辑思考的，所以它提出不再有任何全球的“局外”（outside），没有在又酷又具批判性的距离上审视全球化运转的阿基米德点。值得一提的是，挑战了内格里和哈特的大量批评也是针对这一点，但是如果仅限于对艺术世界的讨论，内在性平面则用生动的（在这一语境下也是巧合的）语句做出了隐喻的表达。关于反帝国的到来，内格里和哈特写道：“这是一座完全不同于任何神圣之城的强大的地上之城的奠基时刻。”

人们讨厌（至少是十分不情愿）把艺术世界的工作与大众或者地上之城同等对待（而我们中的一些人或许恰恰将自己定义为文化劳工甚至仅仅是工人，太多其他人则像是在行使神的主权）。不管怎样，奥古斯丁的隐喻在丹托的意外逆转下让我们不得不直面在全球问题上的方法论缺陷，这就像是要让艺术世界降落凡间。实际上，我们最迫切的挑战在于对艺术世界如何将全球条件内化为日常习性做出更具批判性的阐释：其中包括机构的、政治的、经济的以及艺术的和批评的紧迫性。同时我们需要生产性——将“艺术世界”本身反思为一种内在性的全球生产模式，而不只是将其看成一面被动反射地缘政治广泛变化的镜子，以为自己置身事外。让我重申丹托的话作为对我们身为艺术家、批评家、策展人、历史学家和观众的实践的提示：“世界必须为一些事情做好准备，艺术世界与真实世界并无二致。”这个“混合着艺术理论的氛围”必须准备好迎接这样的一天：艺术世界的传统边界融入了我们曾经仅仅满足于描绘的全球秩序的边界。

（宫林林　译）

索引

A

阿波利奈尔，Guillaume Apollinaire　227, 318
阿勃斯，黛安，Diane Arbus　180, 317
阿多诺，泰奥多，Theodor Adorno　221, 222, 318
阿尔·本斯顿，比利，Billy Al Bengston　9, 321
阿尔波特，赫尔曼，Hermann Albert　276
阿尔都塞，路易，Louis Althusser　229
阿尔冈，居里奥，Giulio Argan　261
阿尔普，让，Jean Arp　139, 316
阿尔托，安托南，Antonin Artaud　46
阿洛威，劳伦斯，Lawrence Alloway　6, 130, 314, 316
阿纳斯塔西，威廉，William Anastasi　170, 325
阿特金森，格蕾斯，Ti-Grace Atkinson　106
阿克顿，阿洛，Arlo Acton　108
阿瓜－阿祖尔，Agua Azul　97
阿特金斯博物馆，Atkins Museum　6
阿提亚，卡戴尔，Kader Attia　295
埃伦茨维格，安东，Anton Ehrenzweig　86, 88
艾伯拉姆斯，M. H.，M. H. Abrams　264
艾迪森，玛丽·贝丝，Mary Beth Edelson　177
艾伦，伍迪，Woody Allen　165
艾略特，T.S.Eliot　143, 153, 156
艾森曼，彼特，Peter Eisenman　206
艾思金，露丝，Ruth Iskin　172
艾耶尔，A. J.，A. J. Ayer　21
爱德华兹，乔纳森，Jonathan Edwards　33, 50
爱森斯坦，谢尔盖，Sergei Eisenstein　3, 143, 171, 317, 330
安德烈，卡尔，Carl André　36, 54, 60, 78, 95, 188, 315, 316, 322
安德鲁斯姐妹，Andrew Sisters　27
安东那克斯，斯蒂芬，Stephen Antonakos　29, 331
安格尔，肯尼斯，Kenneth Anger　23
安汀，大卫，David Antin　131
安廷，埃莉诺，Eleanor Antin　177
奥本海姆，丹尼斯，Dennis Oppenheim　78, 315, 323
奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg　8, 20, 315, 332
奥登伯格，理查德，Richard Oldenburg　243
奥多尔蒂，布莱恩，Brian O' Doherty　160, 317, 332
奥尔，艾力克，Eric Orr　246
奥尔巴赫，埃里希，Erich Auerbach，　149
奥尔森，查尔斯，Charles Olson　147
奥尔特加，拉尔夫，Ralph Ortega　178
奥格尔，桑德拉，Sandra Orgel　177
奥克兰艺术博物馆，Oakland Art Museum　6, 9
奥列茨基，朱尔斯，Jules Olitski　35, 50, 119, 135, 275, 314, 316, 324
奥尼尔，贝弗莉，Beverly O' Neill　172
奥斯特洛克霍夫，伊利亚，Ilya Ostroukhov　281

B

巴比特，米尔顿，Milton Babbit　62
巴赫，Bach　61, 315
巴金，安德烈，Andre Bazin　283, 290
巴克沃特，C. Buckwalter　6
巴罗斯，威廉·S.，William S. Burroughs　20, 314
巴黎大皇宫，Grand Palais　243
巴洛克绘画，Baroque painting　218, 318
巴特农神殿，Parthenon　74
巴塔耶，乔治，Georges Bataille　235, 247, 319
巴特，罗兰，Roland Barthes　18, 55, 199, 235, 314, 317
白立方，white cube　160, 190
比亚埃尔莫萨，Villahermosa　99
柏拉图，Plato　64, 315, 316
柏兰德，C.A.，C.A. Burland　100
柏林达达运动，Berlin Dada movement　319
拜尔，乔，Jo Baer　66, 322
拜物主义，fetishism　232, 318
半艺术，quasi-art　12, 314
包豪斯学派，Bauhaus　212, 318
包豪斯学院，Bauhaus School　191, 317
鲍德里亚，让，Jean Baudrillard　4, 213, 226, 235, 241, 319, 333
贝多芬，Beethoven　12, 60, 314, 315

贝尔，克莱夫，Clive Bell　135
贝尔，拉里，Larry Bell　17
贝弗里奇，卡尔，Karl Beveridge　193
贝尼尼，济安·劳伦佐，Gian Lorenzo Bernini　209, 318, 325
贝塔朗非，Ludwig von Bertalanffy　70
北方画派，northern art　163
本维尼斯特，埃米尔，Emile Benveniste　204
本杰明，沃尔特，Walter Benjamin　152, 199, 228, 271, 317, 318, 319
本我，Id　112, 316
比艾，博，Bob Breer　75
毕达哥拉斯，Pythagoras　64, 315
毕达哥拉斯式，Pythagorean　21
毕加索，巴勃罗，Pablo Picasso　7, 69, 113, 115, 127, 130, 131, 137, 165, 223, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 252, 254, 256, 273, 314, 318, 326, 328
边界问题，boundary issues　293, 320
编码系统，codification system　226, 227, 228
表现性的象征主义，expressive symbolism　318
表现主义，expressionism　315, 317, 318
波旁王朝，Bourbon dynasty　270
波波瓦，里尤波夫，Lyubov Popova　211
波德莱尔，夏尔，Charles Baudelaire　114, 118, 119, 254, 316
波尔克，西格玛尔，Sigmar Polke　225, 230, 279, 318
波利奈，希尔德加，Hildegard Brunner　227, 318
波洛克，杰克逊，Jackson Pollock　10, 316
波莫多罗，阿尔纳尔多，Arnaldo Pomodoro　106
波拿巴，路易，Louis Bonaparte　270
波普艺术，Pop Art　116, 314, 315, 316, 318
波汀，威尔，Will Burtin　18
伯恩，伊恩，Ian Burn　193
伯恩鲍姆，达拉，Dara Birnbaum　223
伯纳姆，杰克，Jack Burnham　3, 67, 288, 290, 315, 333
勃拉克，乔治，Georges Braque　120, 243
勃鲁盖尔，彼得，Pieter Bruegel　97, 121, 316
博尔赫斯，豪尔赫·路易斯，Jorge Luis Borges　22, 314
博赫纳，梅尔，Mel Bochner　59, 216, 315, 333
博洛夫斯基，乔纳森，Jonathan Borofsky　217
博纳米，弗朗切斯科，Francesco Bonami　293, 320
博伊斯，约瑟夫，Joseph Beuys　246
部落艺术，tribal art　247, 319
布达埃尔，马塞尔，Marcel Broodthaers　225, 232
布尔库特，马特乌什，Mateusz Birkut　284
布尔什维克理想，Bolshevik ideals　319
布赫洛，本杰明，Benjamin Buchloh　4, 59, 225, 318, 333
布克斯鲍姆，拉尔夫，Ralph Buchsbaum　98
布拉哈格，斯坦，Stan Brakhage　3, 142, 143, 317
布拉托夫，埃里克，Eric Bulatov　286, 327
布莱登，罗纳尔德，Ronald Bladen　36, 41, 314, 321
布莱克，威廉，William Blake　148
布莱森，诺尔曼，Norman Bryson　259
布莱希特，贝托尔特，Bertolt Brecht　52, 171
布莱兹，皮埃尔，Pierre Boulez　62, 315
布朗，丹尼斯·斯科特，Denise Scott Brown　195
布朗库西，康斯坦丁，Constantin Brancusi　111, 139, 273, 316
布里，波尔，Pol Bury　74, 106
布里洛盒子，Brillo boxes　194, 269, 294
布鲁姆，哈罗德，Harold Bloom　148
布伦，丹尼尔，Daniel Buren　188, 190, 221, 229, 317
布洛姆，芭芭拉，Barbara Bloom　223, 326
布洛瑟，维恩，Vern Blosum　8
布洛伊尔，马塞尔，Marcel Breuer　192
布什，乔治，George Bush　260

C

查拉，C. 特里斯坦，Tristan Tzara　212, 318
场地选择，Site-Selection　73, 315
场所，Sites　315
场域，field　316
超现实拼贴，Surrealist collages　211, 318
超现实主义，Surrealism　316, 318
抽象表现主义，Abstract Expressionism　6, 10, 36, 50, 314, 316, 318
抽象绘画，abstract painting/abstraction　129, 133, 173, 214, 273, 275, 278, 319
抽象唯物主义，abstract materialism　317
抽象系统，Abstract System　63, 315
初级艺术，ABC Art　33, 314
传统主义，traditionalist　219
纯艺术，Fine Art　214

粗野主义，brutalism 82
特雷西，迈克尔，Michael Tracy 246
存在主义批评，Existentialist criticism 316
错觉主义，illusionism 314

D

达达主义，Dada/Dadaism 177, 218, 231, 318
达米什，于贝尔，Hubert Damisch 259
大地艺术 / 地景艺术，Earthworks 16, 92
大地艺术，Land art 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 102, 315, 322, 333
大都会博物馆，Metropolitan Museum of Art 78, 134
大社会，Great Society 27
大卫，雅克·路易 Jacques Louis David 123
大众传媒广告，mass-media advertising 314
大众媒体，mass media 317
大众文化，mass culture 227, 318
大盐湖，Great Salt Lake 110, 111, 324
妲波文，汉娜，Hanne Darboven 66
戴维斯，吉恩，Gene Davis 169, 325
戴维斯，斯图尔特，Stuart Davis 8
黛伦，梅雅，Maya Deren 153, 317
丹妮，爱丽丝，Alice Denney 6
丹尼斯，莫里斯，Maurice Denis 165
丹托，阿瑟·C.，Arthur C. Danto 4, 269, 320, 333
但丁，Dante 117
当代经验，contemporary experience 320
当代性，contemporaneity 318
当下性（在场性），presentness 32, 49, 139, 149, 154, 315, 317
《党派评论》，Partisan Review 272
盗用，misappropriation 222, 318
德·契里科，Giorgio de Chirico 52, 244
德·库宁，威廉，Willem de Kooning 60, 276, 316, 319
德博尔，居伊，Guy Debord 213, 259, 319
德·布雷特维尔，希拉，Sheila de Bretteville 172
德国表现主义风格，German Expressionism 318
德国新表现主义画家，German neo-Expressionist painter 318
德国历史博物馆，Deutsches Historisches Museum 288
德拉克洛瓦，欧仁，Eugène Delacroix 114, 118, 316
德·兰达，迪亚戈，Diego de Landa 99
德勒兹，吉列斯，Gilles Deleuze 265, 266, 319
德里达，雅克，Jacques Derrida 203, 207, 258, 319
德利罗，唐，Don DeLillo 258
德·玛利亚，沃尔特，Walter de Maria 78, 82, 315, 323
德意志工艺联盟，Werkbund 211
邓肯，罗伯特，Robert Duncan 147
迪纳莫夫，谢尔盖，Sergei Dinamov 281, 290
迪士尼乐园 Disneyland 286
敌基督，Antichrist 216
笛卡尔式，Cartesian/Descartian 162
笛沙格，吉拉德，Girard Desargues 65
地方主义，provincialism 144, 317
地下前卫，underground avant-garde 314
帝国主义，imperialism 226
第三世界，Third World 319
第三世界主义，Third-Worldism 317
电影，film 152, 153, 317
丁格里，尚，Jean Tinguely 36, 74
丢勒，阿尔布莱希特，Albrecht Durer 65, 117, 316, 322
动态雕塑，kinetic sculpture 74
动态艺术，Kinetic Art 74, 314
杜布菲，让，Jean Dubuffet 126, 316, 324
杜兰德，阿舍·布朗，Asher Brown Durand 81
杜塞尔多夫美术学院，Dusseldorf Academy of Fine Arts 230
杜尚，马塞尔，Marcel Duchamp 61, 216, 227, 315, 318
杜文画廊，Dwan Gallery 53, 78, 170, 322, 325
多诺万，艾琳，Eileen Donovan 81
多伊彻，艾萨克，Isaac Deutscher 282
多元立场，pluralist position 320
多元文化，Multicultural 320
多元主义，pluralism 275, 319

E

俄国革命，Russian Revolution 113, 216
俄国构成主义，Russian Constructivism 317
俄罗斯后乌托邦主义，Russian postutopianism 319
恩斯特，麦斯，Max Ernest 244
二元，Binary 63, 315

F

法兰克福学派，Frankfurt School 319

凡·艾克，扬，Jan van Eyck 122, 316
凡德罗，密斯，Mies van der Rohe 188, 191, 317
反错觉主义，anti-illusionism 314
反个人主义，anti-individualism 318
反共产主义，anti-Communism 319
反恐战争，War on Terror 320
反文化，counterculture 182, 317
反乌托邦，anti-utopian 317
反现代主义，anti-modernism 318
反形式主义，anti-formalist 315
反艺术，anti-art 74, 315
反智主义，anti-intellectualism 76, 315
范·戴尔·马克，Jan van der Marck 71
范 式，paradigm/modes 64, 68, 76, 113, 141, 156, 184, 216, 232, 259, 262, 263, 294, 320
范式性，paradigmatic 64
范腾盖洛，乔治，Georges Vantongerloo 34
凡·高，文森特，Vincent Van Gogh 8
坊间文化，vulgarism 8, 314
仿木，faut bois 227
非场所，nonsite/non-site 16, 79, 92, 102, 111, 315, 316, 323
非错觉，nonillusion/non-illusion 53, 165, 189, 317
非描写，non-depiction 84, 316
非物质艺术，nonobjective art 315
非形式性，formlessness 13, 133, 314
非艺术，non-art 12, 36, 317
非隐喻，nonmetaphor 165, 317
费丁，雷纳尔，Rainer Fetting 217
风格挪用，stylistic appropriations 232, 318
风格主义，Mannerism/manneristic 22, 113, 214, 215, 314
凤凰画廊，Phoenix Gallery 105
封塔纳，卢齐欧，Lucio Fontana 168
冯·哈根，维克多·W.，Victor W. von Hagen 93
费尔斯通，舒拉密丝，Shulamith Firestone 173
弗拉芒克，莫里斯·德，Maurice de Vlaminck 125
弗拉文，丹，Dan Flavin 3, 17, 26, 54, 66, 74, 82, 188, 189, 314, 315, 321, 333
弗兰姆普敦，肯尼思，Kenneth Frampton 206
弗莱，罗杰，Roger Fry 114, 135, 316, 317
弗莱，诺斯罗普，Northrop Frye 148
弗兰肯撒勒，海伦，Helen Frankenthaler 130, 132, 330
弗莱明，迪安，Dean Fleming 24
弗雷斯诺州立大学，Fresno State College 172
弗雷德，迈克尔，Michael Fried 3, 32, 50, 53, 70, 84, 103, 134, 169, 314, 315, 316, 317, 333
弗里柏格，西尼，Sydney Freedberg 22
弗里丹，贝蒂，Betty Friedan 117
弗里德里希，卡斯帕·大卫，Caspar David Friedrich 164, 317
弗洛伊德式，Freudian 71, 315
弗龙特拉，Frontera 100
弗拉戈纳尔，让－奥诺雷，Jean-Honoré Fragonard 118
弗若基斯，彼得，Peter Forakis 24
弗拉姆，杰克，Jack Flam 245
佛罗斯特，罗伯特，Robert Frost 271
佛罗伦萨，Florence 276, 324
福格美术馆，Fogg Museum 134
福柯，米歇尔，Michel Foucault 258, 319
福勒，R. 巴克明斯特，R. Buckminster Fuller 24
福斯特，哈尔，Hal Foster 3, 225, 266, 295, 320
符号转移，semiotic transactions 319

G

戛纳电影节，Cannes Film Festival 286
盖尔萨勒，亨利，Henry Geldzahler 22
感觉论者，sensationalist 215
感知场，perceptual field 317
感知力，sensibility 317
感知模式，perceptual set/mode 316
感知艺术，perceptual art 56, 315
高伯瑞，J. K. Galbraith 68
高德华特，罗伯特，Robert Goldwater 243
高尔基，马克西姆，Maxim Gorky 282, 319
高更，保罗，Paul Gauguin 243
高兹道格，Gyula Gazdag 285, 319
革命艺术，revolutionary art 316
戈达尔，让－吕克，Jean-luc Godard 141, 149, 171, 181
戈德曼，埃玛，Emma Goldman 182, 317
个人主义，individualism 317, 318
格拉肯斯，威廉，William Glackens 124
格雷厄姆，丹，Dan Graham 4, 66, 188, 225, 315, 315, 333
格雷夫斯，南希，Nancy Graves 245
格里菲斯，大卫，D.W. Griffith 149, 150, 151
格里芬，艾琳，Eileen Griffin 182, 325

格利克斯曼，格雷琴，Gretchen Glicksman 172
格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg 32, 36, 50, 52, 80, 113, 115, 133, 135, 168, 216, 242, 272, 288, 319, 315, 316, 317, 318, 319
格林伯格，约瑟夫，Joseph Greenberg 62, 315
格罗皮乌斯，沃尔特，Walter Gropius 191, 192
格里斯，保罗，Paul Grice 271
格罗斯齐，乔治，George Grosz 271
格罗斯万诺，罗伯特，Robert Grosvenor 18, 24, 41
格罗伊斯，鲍里斯，Boris Groys 286, 319
格式塔，gestalt 60, 314, 316
格耶菲，米克洛斯，Miklos Gyorffy 285
葛兰西，安东尼奥，Antonio Gramsci 217
更深层次，The Further Dimensions 69
庚斯博罗，托马斯，Thomas Gainsborough 81
《工作室国际》，Studio International 135
公园广场小组，Park Place Group 17, 24
功利主义，utilitarianism 315
功能主义，Functionalism 317
共产主义国家，Communist country 283
贡布罗维奇，维托尔德，Witold Gombrowicz 285
构成主义，Constructivism 316, 317, 318
古德，乔，Joe Goode 8
古德曼，尼尔森，Nelson Goodman 258
古典建筑，classical architecture 318
古典艺术，classical art 315
古尔斯基，安德烈亚斯，Andreas Gursky 296, 320, 328
所罗门·R·古根海姆博物馆，Solomon R. Guggenheim Museum 314
关联性意义，perceptual relevance 88
观看行为，spectatorship 260, 319
观念艺术，Conceptual art 55, 315, 317
观念主义，Conceptualism 214, 216, 221
光效应艺术，Op Art 314
国际风格，International Style 192, 317
国家艺术委员会，National Council on the Arts 27
国家资本主义，state capitalism 316

H

哈克，汉斯，Hans Haacke 75, 315, 322
哈里斯，马文，Marvin Harris 250, 256
哈钦森，彼得，Peter Hutchinson 17, 314, 321
哈特，迈克尔，Michael Hardt 296
哈特费尔德，约翰，John Heartfield 271
海德格尔，马利丹，Martin Heidegger 266
海登，汤姆，Tom Hayden 112
海瑟，伊娃，Eva Hesse 54, 66, 245, 277, 315, 322
海泽，罗伯特，Robert Heizer 95
海泽，迈克尔，Michael Heizer 78, 104, 139, 315, 316
还原艺术，reductive art 57, 315
行动—反应症，action-reaction syndrome 314
行动绘画，action painting 314
行为主义，behaviorism 136, 317, 318
好莱坞，Hollywood 314
赫德里克，沃利，Wally Hedrick 8
赫列勃尼科夫，Khlebnikov 145, 324
赫鲁晓夫，Khrushchev 283, 287
赫什曼，林恩，Lynn Hershman 183, 186, 317, 325
赫什宏美术馆，Hirshhorn Museum 325
黑尔，亚历克斯，Alex Hay 168
黑格尔，奥尔格·威廉·弗里德里希，Georg Wilhelm Friedrich Hegel 253, 254, 269, 270, 271, 275, 319
黑人艺术，Art nègre 227
亨利，罗伯特，Robert Henri 125
横井丽塔，Rita Yokoi 179
后包豪斯建筑，post-Bauhaus architecture 317
后超现实主义，post-Surrealism 8, 231, 314
后历史艺术，post-historical art 4, 269
后现代，postmodern/post-modern 131, 199, 207, 208, 213, 217, 221, 223, 224, 235, 242, 244, 260, 268, 269, 292, 293, 295, 316, 318, 319, 320
后现代相对主义，post-modern relativism 244, 319
后现代主义绘画，post-modernist painting 131, 316
后像，after-image 190, 317
后形式主义，post-formalism 315
华盛顿现代艺术画廊，Washington Gallery of Modern Art 6
话语实践，discursive practice 318
怀特海，阿尔弗雷德·诺夫，Alfred North Whitehead 64, 66
怀疑论，skepticism 319
怀疑主义，skepticism 319
环保问题，Ecological concerns 317
荒诞主义，absurdist/absurdism 216
惠斯勒，詹姆斯·阿博特·麦克尼尔，James Abbot McNeill Whistler 164

惠特曼，罗伯特，Robert Whitman　75
惠特尼美术馆，Whitney Museum of American Art　294
霍伯曼，J.，J. Hoberman　3, 280, 319, 333
霍夫曼，艾比，Abbie Hoffman　103, 316
霍夫曼，汉斯，Hans Hofmann　10, 26, 107
霍兰德，Yon Dutch Holland　8
霍普斯，沃尔特，Walter Hopps　6
霍斯曼，拉乌尔，Raoul Hausmann　271
霍希，汉纳，Hannah Hoch　271

J

吉布森，詹姆斯·J.，James J. Gibson　64
吉迪恩，希格弗莱德，Sigfried Giedion　73
吉尔胡利，戴维，Dave Gilhooley　108
机械操作主义，technological operationalism　191
济慈，约翰，John Keats　117, 316
“基本结构”（初级结构），Primary Structures　16, 30，51, 314
基督教艺术，Christian art　254
基尔申鲍姆，伯纳德，Bernard Kirschenbaum　66
基斯坦，林肯，Lincoln Kirstein　272
基亚，桑德罗，Sandro Chia　217
激进马克思主义，radical Marxism　76
激进艺术家，radical artist　220, 222, 224
激浪派，Fluxus　10, 230
极端主义，extremism　80, 186, 216
极简主义，Minimalism　317, 318
极简主义艺术（极少主义），Minimal art/Minimalist art　16, 30, 32, 54, 57, 77, 78, 81, 83, 86, 87, 89, 90, 142, 157, 188, 192, 216, 314, 315, 316
极权主义，totalitarian　317, 320
极少艺术，rejective art/reductive art　57, 315
集体主义精神，collective spirit　230
纪念碑式，monumental　28, 314
纪念碑式理念，monumentality　17, 314
加博，瑙姆 Naum Gabo　34
加德纳，马丁，Martin Gardner　24
加塞特，奥特嘉·伊，Ortega y Gasset　86
加斯特里，卢西亚诺，Luciano Castelli　217
加州艺术学院，California Institute of the Arts　172, 317
架上绘画，easel painting　319
假天真，faut naïf　227
贾德，唐纳德，Donald Judd　17, 33, 54, 60, 71, 78, 118, 135, 157, 188, 216, 314, 315, 316, 317, 318, 322
贾柯梅蒂，阿尔伯特，Alberto Giacometti　53, 247, 255, 287, 327
建筑，Architecture　318
建筑符号学，architectural semiotics　318
建筑秩序，architectural order　318
结构语言学，structural linguistics　318
结构主义批评家，Structuralist critics　317
解剖短缩法，anatomic foreshortening　122
金塔纳罗奥，Quintana Roo　93
经典现代主义，classical Modernism　319
经验主义，empiricism　263, 265
精进主义，Energism　214
精神分析，psychoanalysis　318
精英主义，elitism　227, 233
静物画，still life　128
镜像错位，mirror displacements　94, 95, 97, 99, 316, 323
具体对象（具体物品、特殊物品），specific object　65, 71, 87, 315
具象雕塑，figurative sculpture　316
具象画家，figurative artist　319
具象隐喻，figurative allusion　316
居尔博特，赛尔热，Serge Guilbaut　296
剧场性，theatricality　32, 314
剧场艺术，theatrical art　315
军械库展，the Armory Show　314
均质化，homogenization　295, 320

K

卡尔·马克思大街，Karl-Marx Allee　287
卡西米尔激情小组，Kazimir Passion Group　288
卡加尔利茨基，鲍里斯，Boris Kagarlitsky　285
卡拉瓦乔，Caravaggio　120
卡洛，安东尼，Anthony Caro　34, 44, 314
卡洛，路易斯，Lewis Carroll　24, 314
卡彭特中心，Carpenter Center　210
卡普罗，阿伦，Allan Kaprow　3, 10, 75, 178, 314, 315
卡斯特罗，菲德尔，Fidel Castro　106
卡特，艾略特，Elliot Carter　46, 101
卡西尔，恩斯特，Ernst Cassirer　264
开普提瓦岛，Captiva Island　98
凯，马歇尔，Marshall Kay　94

凯里，艾尔斯沃思，Ellsworth Kelly　60, 130, 157, 316
凯利，罗伯特，Robert Kelly　147
凯奇，约翰，John Cage　10, 46, 147, 314, 317
坎佩切，Campeche　93, 94
康德式，Kantian　319
康德，伊曼努尔，Immanuel Kant　51, 71, 116, 117, 119, 125, 155, 192, 261, 267, 316, 319
康定斯基，瓦西里，Wassily Kandinsky　275, 319
康奈尔，约瑟夫，Joseph Cornell　51, 154, 317
考尔德，亚历山大，Alexander Calder　74
考夫曼，克瑞格，Craig Kauffman　17
考夫曼，皮埃尔，Pierre Kaufman　17, 20, 186
克里姆林宫，Kremlin　282
柯布兹特耶，亚历山大，Aleksander Kobzdej　284
柯拉科斯基，威廉，William Kolakoski　66
柯林斯，杰斯，Jess Collins　8
柯马尔，维达利，Vitaly Komar　287, 319
科波特，埃德温·H.，Edwin H.Colbert　94
科尔，托马斯，Thomas Cole　81, 290, 327
科幻电影，sci-fi movies　317
科普兰斯，约翰，John Coplans　5, 110, 314, 333
科普利，威廉，William Copley　8
科索斯，约瑟夫，Joseph Kosuth　91, 216
科技治国，technocracy　315
科学理想主义，scientific idealism　315
科学社会主义，scientific socialism　319
“可进入”的环境，”walk-in” environment　315
可敬性，respectability　218
可可波恩，亚历山大，Alexander Cockburn　270
可理解性，intelligibility　222, 318
克尔曼，肯，Ken Kelman　23
克拉克，凯特琳娜，Katerina Clark　283, 290, 319
克拉利，乔纳森，Jonathan Crary　262
克莱门特，弗朗切斯科，Francesco Clemente　217
克莱因，伊夫，Yves Klein　127, 231, 316
克劳迪维，Christopher Caudwell　70
克劳普希，贾斯珀·弗朗西斯，Jasper Francis Cropsey　81
克劳斯，罗莎琳德，Rosalind Krauss　3, 133, 142, 225, 247, 267, 316, 319, 333
克里克，劳蕾尔，Laurel Klick　179, 325
克林普，道格拉斯，Douglas Crimp　213, 221, 318
克默尔柯夫，米哈伊尔，Mikhhail Khmelko　287
克索拉伯夫，亚力山大，Alexandr Kosolapov　287
客观多元主义，objective pluralism　275, 319
客观性，Objectivity　314
客观再现系统，objective representational system　253, 319
客位法，Etic operations　250, 319
肯赛特，约翰·弗里德里克，John Frederich Kensett　81, 315
库珀联合学校，Cooper Union　41
孔克，米兰，Milan Kunc　287
空间装置，spatial devices　318
空气艺术，air art　315
恐像症，iconophobia　259, 319
控制论，cybernetics　67, 117
库恩，托马斯，Thomas Kuhn　68, 141, 259, 319
库尔贝，古斯塔夫，Gustave Courbet　32, 164, 166
库勒雪夫，列维，Lev Kuleshov　211
库奇，恩佐，Enzo Cucchi　217
酷艺术，cool art　57, 315
奎德，E. S. Quade　69

L

LEF 组，LEF group　230
拉斐尔，Raphael　120, 319
拉玛，阿维娃，Aviva Rahmani　177
拉齐，苏珊娜，Suzanne Lacy　172, 317
拉瑟，丹，Dan Rather　260
拉斯查，埃德，Ed Ruscha　8, 314, 322
垃圾箱画派，Ash-can School　244
拉斐尔前派，Pre-Raphaelitism　319
拉文塔，la Venta　95
莱，莱恩，Len Lye　75
莱德，菲利普，Philip Leider　5, 102, 134, 316, 333
莱热，费尔南，Fernand Leger　8, 314
莱维顿，Levittown　198
莱文，利斯，Les Levine　73, 322
莱文，谢里，Sherrie Levine　221, 326
莱许，威廉，Wilhelm Reich　283
莱茵哈特，Ad Reinhardt　71, 157
赖克，史提夫，Steve Reich　246
赖特，弗兰克·劳埃德，Frank Lloyd Wright　318
兰波，阿瑟，Arthur Rimbaud　254, 256
兰博，Rambo　288
朗，理查德，Richard Long　245, 319

浪漫主义，Romanticism 215, 315
老大师的绘画，Old Master painting 113, 122
劳赫，约翰，John Rauch 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 325
劳森，托马斯，Thomas Lawson 213, 318, 333
劳申伯格，罗伯特，Robert Rauschenberg 8, 46, 60, 113, 227, 287, 314, 315, 316
勒·柯布西耶，Le Corbusier 42, 191, 210, 314, 317, 318
勒维特，索尔，Sol LeWitt 17, 54, 60, 157, 188, 314, 315, 322, 333
雷蒙斯乐队，The Ramones 217
雷诺阿，皮埃尔-奥古斯特，Pierre-Auguste Renoir 124
雷特克里夫，卡特，Carter Ratcliff 278
雷文，阿琳，Arlene Raven 172, 186
历史含义，historical implication 271
历史唯物主义，historical materialism 315, 319
历史主义，historicism 318
立体派（立体主义），Cubism 315, 316, 317, 318
立体艺术，three-dimensional art 316
立体主义绘画，cubist painting 314
李，帕梅拉·M.，Pamela M. Lee 4, 292, 320, 333
李格尔，阿洛伊斯，Alois Riegl 254, 319
利奥塔，让·弗朗索瓦，Jean Francois Lyotard 266
利皮捷兹，雅克，Jacques Lipchitz 250
利西斯基，埃尔，El Lissitzky 194, 261, 317, 319
利希滕斯坦，罗伊，Roy Lichtenstein 5, 19, 193, 231, 314, 316
里弗斯，拉里，Larry Rivers 8
里根主义，Reaganism 288, 319
里奇，乔治，George Rickey 26, 54, 60, 61, 74, 193, 195, 202, 315, 325
列奥·卡斯特里画廊，Leo Castelli Gallery 169, 325
里特维尔德，格里特，Gerrit Rietveld 210
里希特，格哈德，Gerhard Richter 225, 231, 318, 327
理卡德，雷恩，Rene Ricard 214
理论范式，theoretical paradigm 320
理想主义，idealism 136, 314, 315
理想主义立场，idealist position 221
理想主义哲学，idealist philosophy 161
理性主义，rationalism 317
理性马克思主义，rationalist Marxism 194
理性社会主义，rationalist socialism 317
连环画，comics 314
列宁格勒冬宫，Winter Palace in Leningrad 210
林恩，大卫，David Lynn 108
林肯艺术中心，Lincoln Art Theatre 21
灵媒，mediumistic 314
另一个自我，alter ego 121
垄断式资本主义，Monopoly Capitalism 315
卢埃格，康拉德，Konrad Lueg 232
卢那察尔斯基，阿纳托利，Anatoli Lunacharsky 281
卢斯，阿道夫，Adolf Loos 212, 318
录像，video 18, 104, 105, 179, 182, 183, 223, 260, 272, 325, 328
鲁宾，威廉，William Rubin 244
鲁达，艾德，Ed Ruda 24
路易十四，Louis XIV 209
路易斯，莫里斯，Morris Louis 46, 124, 315, 316, 324
罗伯-格里耶，阿兰，Alain Robbe-Grillet 71, 315
罗德琴柯，亚历山大，Aleksandr Rodchenko 34, 315
罗蒂，理查，Richard Rorty 258
罗森伯格，哈罗德，Harold Rosenberg 176, 288, 290
罗森奎斯特，詹姆斯，Rosenquist James 176, 288, 290
罗马帝国，Roman Empire 238, 254
罗莎，萨尔瓦托，Salvator Rosa 140
罗斯，艾莫瑞，Emery Roth 20
罗斯，芭芭拉，Barbara Rose 90, 103, 125, 215
罗斯，海伦，Helen Roth 172
罗斯科，马克，Mark Rothko 127, 316
罗斯勒，玛莎，Martha Rosler 4, 328
罗伊斯，乔西亚，Josiah Royce 60
罗泽尔点，Rozel Point 111, 316
洛可可，Rococo 21
洛杉矶县博物馆，Los Angeles County Museum 50
吕西阿斯，Lysias

M

马蒂斯，亨利，Henri Matisse 104, 272, 319
马丁，艾格尼丝，Agnes Martin 3, 157, 317, 333
马格利特，勒内，René Magritte 52, 106

马赫，恩斯特，Ernst Mach　261
马嘉，安东尼，Anthony Magar　24
马卡维耶夫，杜山，Dusan Makavejev　283, 328
马克思，卡尔，Karl Marx　270, 319
马克思主义（者），Marxism/Marxist　52, 68, 76, 194, 235, 270, 284, 290, 315, 319
马拉美，斯特凡，Stéphane Mallarmé　23
马雷，艾蒂安·朱尔，Etienne Jules Marey　61
马列维奇，卡西米尔，Kasimir Malevich　19, 286, 320
马奈，爱德华，Édouard Manet　32, 43, 50, 116, 123, 136, 138, 317
马冉，路易，Louis Marin　259
马修纳斯，乔治，George Maciunas　230
迈布里奇，埃德沃德，Edward Muybridge　54, 315
迈尔斯，弗里斯特，Forrest Myers　24, 321
迈克尔逊，安妮特，Annette Mechelson　3, 142, 317, 324, 333
迈因霍夫，巴德尔，Baader Meinhof　279
麦卡吉，道格拉斯，Douglas McAgy　6
麦迪逊大街，Madison Avenue　287
麦卡锡，保罗，Paul McCarthy　178, 246
麦克埃维约，托马斯，Thomas McEvilly　4, 242, 319, 333
麦克库莱肯，约翰，John McCracken　41
麦克卢汉，马歇尔，Marshall McLuhan　18, 235, 260, 314, 315, 319
麦龙责，维多，Victor Millonzi　29
曼哈顿，Manhattan　29, 73, 157, 211, 241, 325, 326
曼萨尔，儒勒·哈杜安，Jules Hardouin-Mansart　209
曼森，查尔斯，Charles Manson　112
曼佐尼，皮耶罗，Piero Manzoni 媒介美学，media esthetic　316
美国波普艺术，American Pop Art　318
美国化，Americanization　295, 320
美学标准，esthetic values　319
美学纯粹性，esthetic purity　192
美学价值，esthetic validity　318
美学情境，esthetic situation　73
美学体验，esthetic experience　317
美学形式主义，Esthetic formalism　192
梅茨格，蒂娜，Deena Metzger　172
梅尔彻，塔马尔，Tamar Melcher　24
梅拉米德，亚历山大，Alexander Melamid　287, 320
梅洛－庞蒂，莫里斯，Maurice Merleau-Ponty　71, 315
梅普尔索普，罗伯特，Robert Mapplethorpe　277, 319
梅萨罗斯，玛尔塔，Marta Meszaros　284, 290
梅耶荷德，弗谢沃洛德，Vsevolod Meyerhold　147, 149, 150, 211, 324, 325
媚俗，kitsch　284
蒙德里安，皮特，Piet Mondrian　30，106，128
蒙克，梅芮迪斯，Meredith Monk　246
弥尔顿，Milton　62
米德，泰勒，Taylor Mead　18
米开朗琪罗，Michelangelo　12, 42, 314, 316
米利特，凯特，Kate Millett　173
米罗，胡安，Joan Miro　127, 168, 273
米切尔，W.J.T.，W. J. T. Mitchell　257, 333
密菲特，Boyd Mefferd　75
密勒，佩里，Perry Miller　33，50
民族主义，nationalism　317
明尼阿波利斯，Minneapolis　50, 236, 319
莫拉哥，Moraga　108
摩尔，查尔斯，Charles Moore　200
莫尔斯，塞缪尔·F.B.，Samuel F. B. Morse　162, 324
莫兰迪，乔治，Giorgio Morandi　60, 315
莫里斯，鲍勃，Bob Morris　Louis　46, 124, 315, 316, 324
莫里斯，罗伯特，Robert Morris　3, 17, 34, 60, 70, 78, 82, 83, 216, 314, 315, 316, 318, 333
莫奈，克劳德，Claude Monet　272, 319, 324
莫斯，梅尔，Mel Moss　108
墨菲，杰拉尔德，Gerald Murphy　8, 321
模仿传统，mimetic tradition　215
模仿主义，mimeticism　219, 318
模块性，Modularity　60, 315
姆大陆，Land of Mu　99, 316
穆纳，Muna　94
穆扎克，Muzak　18, 109, 314
拿破仑，Napoleon　270
摩荷里·那基，拉士罗，László Moholy-Nagy　71

N

纳博科夫，弗拉基米尔，Vladimir Nabokov　17, 271, 314, 319

奈特，达蒙，Damon Knight　20
内格里，安东尼奥，Antonio Negri　296
内在化的状态，interiority　216
内在逻辑，internal logic　76
内在性，immanence　296, 320
能指，signifier　226, 318
尼姆塞尔，辛迪，Cindy Nemser　174
尼奇，赫尔曼，Hermann Nitsch　178, 246
拟人化，anthropomorphism　34, 315
拟像，Simulacra/simulacrum　225
年代学，chronology　245, 247
纽伦堡，Nuremberg　41, 210
纽曼，伯奈特，Barnett Newman　107, 126, 316
纽约东村，New York's East Village　284
纽约社会主义艺术，New York Sots　288, 320
纽约时报，New York Times　107, 160, 255, 275, 280
诺克林，琳达，Linda Nochlin　174, 317
诺兰德，肯尼思，Kenneth Noland　35, 125, 135, 317, 324, 325
诺威奇，Norwich　81
诺思罗普，Northrup　103
挪用，appropriation　232, 318
女权艺术，feminist art　172, 317
女性的神秘论，Feminine Mystique　132
女性空间画廊，Womanspace Gallery　172
女性艺术，women's art　172, 317
女性主义，feminism　317
女性主义批评，feminist criticism　317
女性主义工作室，Feminist Studio Workshop，FSW　172

O

欧文斯，克雷格，Craig Owens　223
欧洲中心论，Eurocentric　278, 293, 319
偶发艺术（偶发事件），Happenings　10, 68, 314, 315, 316, 317
偶像式物品，icon-object　90, 316
偶像特征，iconic character　90

P

帕哥特，刘易斯，Lewis Padgett　24
帕伦克，Palenque　95
帕米贾尼诺，Parmigianino　22
帕萨迪纳艺术博物馆，Pasadena Art Museum　6
帕兹，奥克塔维奥，Octavio Paz　215
培根式，Baconesque　105, 106
潘恩，吉娜，Gina Pane　246
潘诺夫斯基，欧文，Erwin Panofsky　259, 319
庞德，Ezra Pound　147, 317
蓬皮杜中心，Centre Pompidou　243, 319
佩尔，乔治，George Perle　62
佩夫斯纳，安托万，Antoine Pevsner　34, 76
佩克汉姆，莫斯，Morse Peckham　70
佩利鄂，约翰，John Perreault　74
彭斯，拉里，Larry Poons　60
皮尔斯，查尔斯，Charles Peirce　25, 258
皮卡比亚，弗朗西斯，Francis Picabia　228, 318
皮拉内西，乔瓦尼·巴蒂斯塔，Giovanni Battista Piranesi　212, 318
皮纳，奥托，Otto Piene　75
皮耶罗，Piero　65, 231
批判性论述，critical statement　211
批评话语，critical discourse　222, 276
批评框架，critical framework　318
拼贴，collage　10, 13, 221, 314, 318
拼贴照片，photomontage　271
平面结构，surface-structure　314
平面性，flatness　138, 165, 316, 317, 319
破坏偶像运动，iconoclasm　283, 320
普雷齐奥西，唐纳德，Donald Preziosi　261, 267, 319
普林斯，理查德，Richard Prince　223, 318, 326
普桑，尼古拉，Nicolas Poussin　118

Q

齐阿乌列里，米克哈尔，Mikhail Chiaureli　282, 327
乔姆斯基，诺姆，Noam Chomsky　318
乔纳斯，琼，Joan Jonas　103, 246, 316
乔托，Giotto　118
乔伊斯，詹姆斯，James Joyce　212
启蒙时代，Enlightenment　190
奇琴伊察，Chichen Itza　93, 316
恰巴斯，Chiapas　93, 316
恰姆波顿，Champoton　95
前工业化时期，preindustrial　119
前卫时代，avant-garde era　161
前卫艺术，vanguard art　2, 3, 133, 215, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 273, 274, 281, 282, 288, 291
前现代艺术，pre-modern art　117, 316

亲属性，affinities 248, 319
丘奇，弗雷德里克·埃德温，Frederic Edwin Church 81, 186
琼斯，金，Kim Jones 246
屈米，伯纳德，Bernard Tschumi 4, 203, 207, 318, 333
权力 / 知识，power/knowledge 258, 266
全球，the global 294
全球化，globalization 294, 296, 320
全球景观，global spectacle 294, 320
全球问题，global problematic 320
全球性，globality 294, 320
全球主义，globalism 294, 320
犬儒主义，cynicism 219

R

人本主义（人道主义），humanism 317, 318
人类博物馆，Musée de l' Homme 243, 247
人道主义，humanism 317, 318
认识论，epistemology 318
日本风，Japonisme 248, 319
荣格，C.G. Jung 23, 314
如画 / 如画主义，picturesque 78, 316
瑞纳斯 – 博纳帕克，Ruinas Bonampak 97
瑞娜，依冯，Yvonne Rainer 19

S

萨班奎，Sabancuy 100
萨德侯爵，Marquis de Sade 209
萨恩勒丹，Saenredam 65
萨勒，大卫，David Salle 214, 326
萨里特，阿兰，Alan Saret 82
萨洛美，Salomé 217
塞茨，威廉·C.，William C. Seitz 167
塞尔亚，圣地亚哥，Santiago Sierra 295
塞尔兹，彼得，Peter Selz 106
塞弗，威利，Wylie Sypher 106
塞克，保罗，Paul Thek 17, 321
塞拉，理查德，Richard Serra 102, 323, 327
塞尚，保罗，Paul Cézanne 7, 132, 137, 196, 216, 244, 273, 314
赛库拉，阿伦，Allan Sekula 296, 328
桑塔亚那，乔治，George Santayana 100
三维空间，three-dimensional space 85, 97, 116, 118, 286
三维立体艺术，three-dimensional art 316
三维投射，three-dimensional projection 318
色彩艺术，color art 315
色域抽象，Color Field abstraction 275
色域绘画，color field painting 167
沙龙，Salon 166, 317
莎士比亚，Shakespeare 117
熵，entropy 276, 319
社会学，sociology 27, 177, 183, 184, 185, 212, 235, 259
社会政治，sociopolitical 176, 226, 227, 230, 296
社会主义建设，construction of socialism 281
社会主义旅，Socialist Brigade 285
社会主义现实主义，Socialist Realism 196, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 318, 319, 320, 327, 333
射影几何，projective geometry 315
摄影术，photography 224
身份认同，identity 314, 318, 320
身份危机，crisis of identity/identity crisis 8, 293, 314, 320
神秘主义，mysticism 21, 177, 179
审美标准，esthetic criteria 69
审美经验，esthetic experience 317
审美距离，esthetic distance 318
生产主义艺术，Productivist art 229
生产主义者，Productivists 76
生存空间，lebensraum 169
生态保护团体，environmental groups 102, 110, 316
生态学，ecology 316
生物化学工程，biochemical engineering 117
圣弗朗西斯德赛尔斯教堂，Saint Francis de Sales Church 201
圣詹姆斯，玛格，Margo St. James 181
圣像绘画，icon painting 314
施密特，托马斯，Tomas Schmit 230
施纳贝尔，朱利安，Julian Schnabel 214, 318
施纳泽，卡尔，Karl Schnaase 254
施坦伯格，列奥，Leo Steinberg 3, 113, 267, 316, 333
施托克豪森，卡尔海因茨，Karlheinz Stockhausen 60
施威特斯，库尔特，Kurt Schwitters 128, 212, 316

史蒂尔，克莱福德，Clyfford Still　107, 127
史密斯，芭芭拉，Barbara Smith　178
史密斯，大卫，David Smith　34, 133, 315
史密斯，托尼，Tony Smith　39, 51, 73, 315
史密森，罗伯特，Robert Smithson　2, 16, 66, 73, 78, 92, 107, 139, 216, 245, 314, 315, 316, 317, 333
史瑞克，邦妮，Bonnie Sherk　177
史坦，格特鲁德，Gertrude Stein　147, 165
史坦纳，迈克尔，Michael Steiner　36, 41
史特拉，弗兰克，Frank Stella　17, 50, 61, 84, 130, 134, 169, 314, 315, 316, 317, 324
《十月》，October　144
时代风格，period style　288, 296
时代广场，Times Square　314
实用美学，utilitarian esthetic　315
实用主义，pragmatism　318
实在空间，literal space　165, 315, 317
实在主义者（拘泥主义者），literalist　33, 70, 78, 315, 316
实在主义艺术，literalist art　33, 70, 78, 315, 316
史诗戏剧，Epic theater　152, 317
世界观，world view/worldview　165, 243, 253, 268, 317, 319
世俗艺术，secular art　281
视觉场域，visual field　86, 316
视觉分离，visual disengagement　315
视觉模式，mode of vision　87, 316
视觉性，visuality　260, 319
视觉艺术研究小组，Group de Recherches d'Art Visuel　74
视觉语法，visual syntax　71, 315
手艺崇拜，Craft-fetishism　70
受拒绝作品沙龙，Salon des Refusés　166, 317
抒情电影，lyrical film　153, 317
疏离语气，dissociated tone　136
舒平，Feodor Shurpin　289
双联画，diptych　220
双年展，biennial　320
双人联展，two-man show　106
双重化，dédoublement　137, 317
水晶宫，the Crystal Palace　210
瞬间性，instantaneousness　49, 315
丝网印，silkscreen　131, 170, 227
司各脱，邓斯，Duns Scotus　296
斯宾诺莎，巴鲁什，Baruch Spinoza　296, 297
斯大林，约瑟夫，Joseph Stalin　76, 196, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 320, 327, 333
斯大林主义艺术，Stalinist art　280, 283, 320
斯蒂尔，克莱福德，Clyfford Still　107, 127
斯卡利，赛恩，Sean Scully　278
斯科特－艾略特，Scott-Elliot　101
斯克拉思，大卫，David Siqueiros　272
斯皮尔，阿尔波特，Albert Speer　209
斯塔汉诺夫，阿列克谢，Alexei Stakhanov　281
斯坦，格特鲁德，Gertrude Stein　147, 165
斯特罗加诺夫艺术学院，Stroganov art institute　287
斯图尔特，米歇尔，Michelle Stuart　245
斯文森，基恩，Gene Swenson　193
撕贴，décollage　221, 318
苏联波普艺术，Sots Art　3, 287, 320
苏联极权主义文化，Soviet totalitarian culture　320
苏联艺术文化委员会，Inkhuk　272
苏茨，格约尔吉，Gyorgy Szucs　281
苏维洛，马克，Mark di Suvero　24
苏维埃共产主义，Soviet communism　320
所指，signified　318
索可夫，雷奥尼德，Leonid Sokov　287
索尼尔，凯斯，Keith Sonnier　139
索绪尔，弗迪南·德，Ferdinand de Saussure　55

T

他者，Other　59, 113, 133, 176, 205, 243, 317, 318, 319
塔巴斯科，Tabasco　93, 316
塔特林，弗拉基米尔，Valdimir Tatlin　34, 315
泰纳，约翰，John Taine　17
唐纳利，伊格内修斯，Ingatius Donnelly　99
"天气人"组织，Weatherman　112
特尔米诺斯潟湖，Lagunade Terminos　100
特尔兹，亚伯拉罕，Abram Tertz　286
特拉帕兰，Tlapallan　100
特列季亚科夫，谢尔盖，Sergei Tretiakov　146
特罗卡德罗博物馆，Trocadero Museum　146
特洛凯尔，罗斯玛利，Rosemarie Trockel　279, 319
特吕特，安妮，Anne Truitt　36
提利姆，西德尼，Sidney Tillim　77, 315, 316, 333
同时性，Simultaneity　64, 315

同质性，homogeneity　316
透视错觉主义，Perspective illusionism　316
透视法，perspective　315, 317
透视空间，perspectival space　317
图比西思，玛格丽特，Margarita Tupitsyn　288
图腾，totems　316
图像，image　190, 317
图像挪用，iconic appropriations　232, 318
图像性，iconoclastic　74, 315
图 像 学，iconology/iconography　231, 257, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 295, 319
托姆布雷，赛，Cy Twombly　168
托斯卡，Tuscan　276

W

瓦格纳，理查德，Richard Wagner　12
瓦格斯塔夫，小萨缪尔，Samuel Wagstaff, Jr.　40, 51
瓦雷德，列奥，Leo Valledor　24
瓦恩多，柯克，Kirk Varnedoe　245
瓦沙雷利，维克多，Victor Vasarely　71
瓦依达，安杰依，Andrzej Wajda　284
万国博览会，Great Exhibitions　207, 210
王尔德，尼克，Nick Wilder　107
王广义　287, 320
为艺术而艺术，art for art' s sake/L'art pour l'art　69, 191, 193, 194, 315
危地马拉，Guatemala　93, 316
委拉斯开兹，迭戈，Diego Velázquez　121
威尼斯双年展，Venice Biennale　287, 294, 295, 296, 328
威廉斯堡，Williamsburg　200
维里科夫斯基，伊曼纽尔，Immanuel Velikovsky　88
维特根斯坦，路德维希，Ludwig Wittgenstein　63, 211, 258, 271, 315, 318, 319
唯物主义，materialism　256
唯物主义的抽象，materialist abstraction　276
维多利亚主义，Victorianism　79
维特鲁威，Vitruvius　261, 319
维特鲁威三角，Vitruvian trilogy　204, 318
维也纳学派，Viennese school　205
伪表现主义者，pseudoexpressionists　217
伪超现实主义，pseudosurreal　218
伪形态学，pseudomorphology　296
未来学家，futurologist　68
温莎，杰基，Jackie Winsor　245
文本性，textuality　259, 319
文德利希，保罗，Paul Wunderlich　105, 323
文化话语，cultural discourse　318
文化经验，cultural experience　90
文化民族主义，cultural nationalism　317
文化女权主义，cultural feminism　317
文化思潮，cultural ethos　318
文化同类相食，cultural cannibalism　218, 318
文化危机，cultural crisis　318
文丘里，罗伯特，Robert Venturi　188, 195, 318
文艺复兴，Renaissance　113, 127, 130, 137, 153, 155, 218, 238, 247, 249, 253, 254, 261, 262, 264, 265, 269
沃尔夫林，海因里希，Heinrich Wöfflin　254
沃霍尔，安迪，Andy Warhol　5, 227, 294, 314, 316, 318, 320
沃霍尔主义，Warholism　219
无产阶级，proletariat　281, 284
无地方性，placelessness　295, 320
无关策略，strategy of indifference　210, 318
无形，formless　133, 314, 320
无意识动作，unconscious action　314
无意义性，meaninglessness　215
无政府主义，anarchy/anarchistic　218, 318
乌曼，Uman　94, 316
乌切洛，保罗，Paolo Ucello　65, 153
乌苏马辛塔河，Usumacintato　97
乌托邦，utopia　317, 319, 320
乌希马尔，Uxmal　93, 94
伍德，克里斯托弗，Christopher Wood　261
吴运，Win Ng　108
舞台的在场，stage presence　315
舞台艺术，theater　70, 151, 152, 315, 317
物化，objectification/reification　117, 175, 178, 180, 226, 229, 232, 265, 317, 318
物景，object-scape　78
物体（物品），object　28, 32, 65, 71, 72, 73, 75, 78, 85, 86, 90, 94, 165, 175, 205, 216, 229, 253, 275, 314, 315, 316, 317, 318, 319
物体类艺术，object-type art　316

物体艺术，object art　85, 316
物性，objecthood　32, 165, 317
物质属性，materiality　318
物质性，physicality　315

X

西部艺术，Westkunst　219
西方价值观，Western notions of quality　319
西格尔，格里高利，Grigori Segal　51, 284
西斯廷天顶画，Sistine Chapel　115, 120, 122, 124, 324
西西弗斯，Sisyphus　98, 316
希贝尔贝格，汉斯·于尔根，Hans Jürgen Syberberg　98, 316
希弗顿，菲利普，Phillip Hefferton　7
希区柯克，亨利－鲁塞尔，Henry-Russell Hitchcock　192
嬉皮士，hippies　284
戏仿，Parody　225
系统分析法，systems analysis　69, 315
系统美学，systems esthetics　320
席尼曼，卡萝莉，Carolee Schneeman　178
夏加尔，马克，Marc Chagall　218, 318
夏皮洛，米里亚姆，Miriam Schapiro　172
夏普，威洛比，Willoughby Sharp
现代艺术博物馆，Museum of Modern Art（MoMA） 167, 243, 314, 317, 319
现场艺术，lively arts　214
现成品，Ready-Made/readymade/found object　22, 73, 90, 190, 201, 227, 229, 294, 315, 316, 318, 319, 320
现代建筑，modern architecture　318
现代形式主义，modern formalism　70
现代性，modernity　266
现代主义，Modernism/modernist　266
现代主义批评，modernist criticism　317
现实主义，realism/Les Réalisme　196, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 318, 319, 320, 327, 333
现象学，phenomenology　314, 316
象征主义，symbolism/symbolization　198, 215, 318
写实主义，Realism　319
谢尔曼，辛蒂，Cindy Sherman　223, 318
休谟，大卫，David Hume　274
心理·语言学，psycho-linguistics　316
新表现主义，neo-Expressionism　36, 50, 314, 316, 318
新布伦斯威克，New Brunswick　41
新抽象，New Abstraction　318
新抽象艺术，new abstract art　314
新当代艺术馆，New Museum of Contemporary Art　278
新法西斯主义，neo-fascism　266, 319
新哥特，neo-Gothic　80
新构成主义，neo-Constructivism　316, 317, 318
新古典主义，Beaux-Arts　212, 318
新古典主义，neoclassicism　319
新罕布什尔，New Hampshire　236
新康德艺术史，neo-Kantian art history　319
新浪潮，New Wave　214
新浪漫主义，neo-romantic　218
新前卫，neo-avant-garde　3, 161, 230, 314, 319
新世界秩序，New World Order　295, 320
新现实主义，New Realism　196
新艺术运动，art nouveau　248
新意象，New Image　214
新原始主义，neoprimitivism　318
新殖民主义，neocolonialism　318
新自由主义，neoliberal　320
新左派政治，New Left politics　180, 317
形而上学，metaphysics　317
形式分析，formal analysis　314
形式关系，formal relationships　317
形式主义，formalism　18, 315
形式主义批评，formalist criticism　274
休斯敦当代艺术博物馆，Contemporary Art Museum Houston　6
修拉，乔治，Georges Seurat　166
虚假再现，misrepresentation　223, 318
虚无性，nothingness　215
序列性艺术，Serial art　315
叙事艺术，Narrative Art　214
选择性的亲属关系，elective affinity　247, 319
学院派（学院主义），academicism　119, 132, 162, 212
寻常物品，Common Objects　6
勋伯格，阿诺德，Arnold Schoenberg　61, 315

325, 328
资本主义市场，capitalist marketplace　318
资本主义现实主义，Capitalist Realism　319
资产阶级，bourgeois　318
资产阶级秩序，bourgeois order　318
自然主义，naturalism　34, 314, 320
自我，Ego　121
自我定义，self-definition　274
自我批评，self-criticism　274
自由市场，free market　320
自由主义，liberalism　317, 320
中央公园，Central Park　319
作品发展管理委员会，Works Progress Administration　28
作为客体的身体，body-as-object　205, 318
作为物体的形象，Image-object　28, 314
作为主体的身体，body-as-subject　205, 318

文章关键词

1963年《美国波普艺术》约翰·科普兰斯 John Coplans

阿洛威，劳伦斯，Lawrence Alloway；奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg；毕加索，Picasso；波普艺术，Pop Art；抽象表现主义，Abstract Expressionism；大众传媒广告，mass-media advertising；凡·高，van Gogh；坊间文化，vulgarism；构图技巧，compositional technique；古根海姆博物馆，Solomon R. Guggenheim Museum；好莱坞，Hollywood；后超现实主义者，post-surrealist；军械库展，the Armory Show；拉斯查，埃德，Ed Ruscha；莱热，费尔南，Fernand Leger；劳申伯格，罗伯特，Robert Rauschenberg；立体主义绘画，cubist painting；利希滕斯坦，Roy Lichtenstein；连环画，comics；拼贴，collage；塞尚，Cézanne；身份危机，crisis of identity；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；形式分析，formal analysis；意象，imagery；印象派，Impressionism；约翰斯，贾斯帕，Jasper Johns

1966年《偶发艺术已死，偶发艺术万岁！》阿伦·卡普罗 Allan Kaprow

半艺术，quasi-art；贝多芬，Beethoven；标准艺术，standard arts；波普艺术，Pop Art；地下前卫，underground avant-garde；动态艺术，Kinetic Art；非形式性，formlessness；非艺术，non-art；行动绘画，action painting；米开朗琪罗，Michelangelo；偶发艺术，Happenings；拼贴，collage；时代广场，Times Square；现代艺术博物馆，Museum of Modern Art

1966年《熵和新纪念碑》罗伯特·史密森 Robert Smithson

奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg；伯罗斯，威廉·S.，William S. Burroughs；巴特，罗兰，Roland Barthes；博尔赫斯，豪尔赫·路易斯，Jorge Luis Borges；纯粹主义者，purist；错觉主义，illusionism；杜尚，Duchamp；风格主义，Mannerism；弗拉文，丹，Dan Flavin；福勒，R.巴克明斯特，R.Buckminster Fuller；哈钦森，彼得，Peter Hutchinson；行动—反应症，action-reaction syndrome；机械主义，mechanism；即时性，instant；纪念碑式理念，monumentality；贾德，唐纳德，Donald Judd；卡洛，路易斯，Lewis Carroll；勒维特，索尔，Sol LeWitt；理想主义，idealism；利希滕斯坦，罗伊，Roy Lichtenstein；马列维奇，卡西米尔，Kasimir Malevich；麦克卢汉，马歇尔，Marshall McLuhan；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；穆扎克，Muzak；纳博科夫，弗拉基米尔，Vladimir Nabokov；平面结构，surface-structure；荣格，C.G. Jung；熵，Entropy；史特拉，弗兰克，Frank Stella；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；无意识动作，unconscious action；现象学，phenomenology；新抽象艺术，new abstract art；形式主义，formalism；亚纪念碑式，sub-monumental；障碍物，obstruction；自然主义，naturalism

1966年《一些评论… 选自一个有脾气的期刊》丹·弗拉文 Dan Flavin

"基本结构"，Primary Structures；极简主义艺术，minimal art；纪念碑式，monumental；灵媒，mediumistic；前卫，avant-garde；图像，image；作为物体的形象，image-object

1967年《艺术与物性》迈克尔·弗雷德 Michael Fried

安德烈，卡尔，Carl André；奥列茨基，朱尔斯，Jules Olitski；包容性，inclusiveness；并置，juxtaposition；波普艺术，Pop Art；布莱登，罗纳尔德，Ronald Bladen；布莱希特，Brecht；初级艺术，ABC Art；反错觉主义，anti-illusionism；非艺术，non-art；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；格式塔，gestalt；构成主义雕塑，Constructivist sculpture；光效应艺术，Op Art；绘画的，pictorial；"基本结构"，Primary Structures；贾德，唐纳德，Donald Judd；剧场性，theatricality；卡洛，安东尼，Anthony Caro；凯奇，约翰，John Cage；客观性，Objectivity；劳申伯格，罗伯特，Robert Rauschenberg；勒·柯布西耶，Le Corbusier；勒维特，索尔，Sol LeWitt；路易斯，莫里斯，Morris Louis；罗德琴柯，亚

历山大，Aleksandr Rodchenko；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；拟人化，anthropomorphism 实在空间，literal space；实在主义艺术，literalist；史密斯，大卫，David Smith；史密斯，托尼，Tony Smith；史密森，罗伯特，Robert Smithson；史特拉，弗兰克，Frank Stella；瞬间性，instantaneousness；塔特林，弗拉基米尔，Valdimir Tatlin；特殊物品，Specific Objects；舞台的在场，stage presence；物性，Objecthood；现代主义，Modernism；效验，efficacy；在场性，presentness；客体—主体，object-subject

1967 年《观念艺术断想》索尔·勒维特 Sol LeWitt

表现主义，expressionism；多元模块方法，multiple modular method；感知艺术，perceptual art；观念艺术，Conceptual art；还原艺术，reductive art；极简主义艺术，Minimal art；极少艺术，rejective art；酷艺术，cool art；迷你艺术，mini-art；物质性，physicality；新材料，new materials

1967 年《序列性态度》梅尔·博赫纳 Mel Bochner

安德烈，卡尔，Carl André；巴赫，Bach；柏拉图，Plato；贝多芬，Beethoven；毕达哥拉斯，Pythagoras；博赫纳，梅尔，Mel Bochner；布莱兹，皮埃尔，Pierre Boulez；抽象系统，Abstract System；杜尚，马塞尔，Marcel Duchamp；二元，Binary；弗拉文，丹，Dan Flavin；格雷厄姆，丹，Dan Graham；格林伯格，约瑟夫，Joseph Greenberg；光学配列，optic array；海瑟，伊娃，Eva Hesse；贾德，唐纳德，Donald Judd；凯里，艾尔斯华兹，Ellsworth Kelly；劳申伯格，罗伯特，Robert Rauschenberg；勒维特，索尔，Sol LeWitt；列，Sequence；迈布里奇，埃德沃德，Edward Muybridge；明确化转变，Definite Transition；模块性，Modularity；莫兰迪，Morandi；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；排列组合，Permutation；配列，Arrays；彭斯，拉里，Larry Poons；射影几何，projective geometry；史密森，罗伯特，Robert Smithson；史特拉，弗兰克，Frank Stella；特殊物品，specific objects；同时性，Simultaneity；透视，perspective；维特根斯坦，路德维希，Ludwig Wittgenstein；无方向的时间场域，directionless time-field；消失点，vanishing point；序列性艺术，Serial art；序列音乐，serial music；旋转，Rotation；勋伯格，阿诺德，Arnold Schoenberg；约翰斯，贾斯帕，Jasper Johns

1968 年《系统美学》杰克·伯纳姆 Jack Burnham

"可进入"的环境，"walk-in" environment；波普艺术，Pop Art；场地选择，Site-Selection；反形式主义，anti-formalist；反艺术，anti-art；反智主义，anti-intellectualism；非物质艺术，nonobjective art；弗雷德，迈克尔，Michael Fried；弗洛伊德，Freud；构成主义，Constructivists；古典艺术，classical art；哈克，汉斯，Hans Haacke；后古典艺术，post-classical art；后写实主义艺术，postrealistic；后形式主义，post-formalism；后形式主义美学，post-formalist esthetic；极简主义作品，minimal object；贾德，唐纳德，Donald Judd；具体小组，Gutai group；剧场艺术，theatrical art；卡普罗，阿伦，Allan Kaprow；科技治国，technocracy；科学理想主义，scientific idealism；历史唯物主义，historical materialism；立体主义，Cubism；垄断式资本主义，Monopoly Capitalism；罗伯-格里耶，阿兰，Alain Robbe-Grillet；马克思主义，Marxism；麦克卢汉，马歇尔，Marshall McLuhan；梅洛-庞蒂，Maurice Merleau-Ponty；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；偶发艺术，Happenings；实用美学，utilitarian esthetic；视觉分离，visual disengagement；视觉分析，sight analysis；视觉语法，visual syntax；塔特林，弗拉基米尔，Vladimir Tatlin；特殊物品，specific object；图像性，iconoclasm；为艺术而艺术，L'art pour l'art；舞台艺术，theater；系统分析法，systems analysis；现成品，found object；形式主义艺术，formalist art；野口勇，Isamu Noguchi；艺术虚无主义，artistic nihilism

1968 年《大地艺术和新如画主义》西德尼·提利姆 Sidney Tillim

"实际"媒介，"actual" media；奥本海姆，丹尼斯，Dennis Oppenheim；奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg；波普艺术，Pop Art；场所，Sites；抽象表现主义，Abstract Expressionist；大地艺术，Land Art；德·玛利亚，沃尔特，Walter de Maria；非场所，nonsites；弗雷德，迈克尔，Michael Fried；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；功利主义，utilitarianism；海泽，迈克尔，Michael Heizer；后色彩艺术，post-color art；极简艺术，minimal art；极简主义艺术，minimalist art；肯赛特，Kensett；空气艺术，air art；浪漫主义，Romanticism；立体主义，Cubism；

媒介美学，media esthetic；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；如画／如画主义，picturesque；实在主义者（拘泥主义者），literalist；史密森，罗伯特，Robert Smithson；提利姆，西德尼，Sidney Tillim；唯物主义，materialism；物景，object-scape；物体艺术，object-art；现象学，phenomenology；原始主义，primitivism；造画，picture-making；直白的，literistic

1969 年 《雕塑笔记：超越物体》罗伯特·莫里斯 Robert Morris

奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg；波洛克，Jackson Pollock；场域，field；抽象表现主义，Abstract Expressionism；错觉主义，illusionism；杜尚，Duchamp；对称性图像，symmetrical image；非描写，non-depiction；感知模式，perceptual set/mode；格式塔，gestalt；构成主义，Constructivism；观看方式，way of seeing；极简主义艺术，Minimal art；具象雕塑，figurative sculpture；具象隐喻，figurative allusion；立体艺术，three-dimensional art；立体主义，cubism；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；偶像式物品，icon-object；融合式的，syncretistic；史特拉，弗兰克，Frank Stella；视觉场域，visual field；视觉模式，mode of vision；同质性，homogeneity；物体（物品），object；物体类艺术，object-type art；物体艺术，object art；物质艺术，physical art；现成品，readymade；形式结构，formal structure；形式主义，formalistic；再现式绘画，representational painting

1969 年《在尤卡坦的映照旅行》罗伯特·史密森 Robert Smithson

阿兹特克人，Aztecs；安德烈，卡尔，Carl André；奥尔梅克人，Olmecs；柏拉图，Plato；勃鲁盖尔，彼得，Pieter Brueghel；镜体，enantiomorphic；镜像错位，Mirror Displacements；玛雅人，Mayans；姆大陆，Land of Mu；奇琴伊察，Chichen Itza；恰巴斯，Chiapas；塔巴斯科，Tabasco；图腾，totems；危地马拉，Guatemala；乌曼，Uman；西西弗斯，Sisyphus；亚特兰蒂斯，Atlantis；尤卡坦，Yucatan

1970 年《我的暑假是怎么过的》菲利普·莱德 Philip Leider

本我，Id；波普艺术，Pop art；布朗库西，Brancusi；超现实主义，Surrealism；抽象表现主义，Abstract Expressionist；抽象艺术，abstract art；非场所，non-sites；弗雷德，迈克尔，Michael Fried；革命艺术，revolutionary art；国家资本主义，state capitalism；海泽，迈克尔，Michael Heizer；霍夫曼，艾比，Abbie Hoffman；劳申伯格，Rauschenberg；罗泽尔点，Rozel Point；纽曼，伯奈特，Barnett Newman；偶发艺术，Happenings；乔纳斯，琼，Joan Jonas；塞拉，理查德，Richard Serra；生态保护团体，ecology groups；史密森，罗伯特，Robert Smithson；湾区艺术，Bay Area art；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；政治危机，political crisis

1972 年《对批评状态的反思》列奥·施坦伯格 Leo Steinberg

阿洛威，劳伦斯，Lawrence Alloway；奥登堡，克里斯，Claes Oldenburg；奥列茨基，朱尔斯，Jules Olitski；波德莱尔，Baudelaire；波普艺术，Pop Art；勃鲁盖尔，彼得，Pieter Bruegel；抽象表现主义，Abstract Expressionism；错觉主义，illusionism；德·库宁，威廉，Willem de Kooning；德拉克洛瓦，Delacroix；丢勒，阿尔布莱希特，Albrecht Durer；杜布菲，让，Jean Dubuffet；凡·艾克，扬，Jan van Eyck；弗莱，罗杰，Roger Fry；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；后现代主义绘画，post-Modernist painting；济慈，Keats；贾德，唐纳德，Donald Judd；凯里，艾尔斯沃思，Ellsworth Kelly；康德，Kant；克莱因，伊夫，Yves Klein；劳申伯格，罗伯特，Robert Rauschenberg；立体派／立体主义，Cubism；利希滕斯坦，罗伊，Roy Lichtenstein；路易斯，莫里斯，Morris Louis；罗森奎斯特，Rosenquist；罗斯科，马克，Mark Rothko；米开朗琪罗，Michelangelo；纽曼，伯奈特，Barnett Newman；平面性，flatness；前现代艺术，pre-modern art；施威特斯，库尔特，Kurt Schwitters；史特拉，弗兰克，Frank Stella；透视错觉主义，Perspective illusionism；委拉斯开兹，Velázquez；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；写实主义，Realism；心理—语言学，psycho-linguistics；形式主义，Formalism；约翰斯，贾斯帕，Jasper Johns

1972 年《现代主义观》罗莎琳德·克劳斯 Rosalind Krauss

阿尔普，让，Jean Arp；安排布局，arrangement；奥列茨基，朱尔斯，Jules Olitski；存在主义批评，Existentialist

criticism；当下性（在场性），presentness；弗莱，罗杰，Roger Fry；弗雷德，迈克尔，Michael Fried；感知力，sensibility；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；观念问题，conceptual matter；行为主义，behaviorism；贾德，唐纳德，Donald Judd；结构主义批评家，Structuralist critics；理性主义，rationalism；历史逻辑，historical logic；立体主义，Cubism；马奈，Manet；美学体验，esthetic experience；诺兰德，肯尼思，Kenneth Noland；平面性，flatness；塞拉，理查德，Richard Serra；史密森，罗伯特，Robert Smithson；史特拉，弗兰克，Frank Stella；双重化，dédoublement；透视法，perspective；透视空间，perspectival space；现代主义批评，modernist criticism；形式关系，formal relationships；意义危机，crisis of meaning；印象派，Impressionism；语境，context

1973 年《暗箱，明箱》安妮特·迈克尔逊 Annette Michelson

爱森斯坦，谢尔盖，Sergei Eisenstein；本杰明，沃尔特，Walter Benjamin；布拉哈格，斯坦，Stan Brakhage；错觉主义，illusionism；黛伦，梅雅，Maya Deren；地方主义，provincialism；定然律令，categorical imperative；凯奇，约翰，John Cage；康奈尔，约瑟夫，Joseph Cornell；庞德，Ezra Pound；史诗戏剧，Epic theater；视觉电影，the Cinema of Vision；抒情电影，lyrical film；吸引力蒙太奇，montage of attractions；叙事方位，narrative location；遗觉视象，eidetic imagery；语言学形态，linguistic state

1973 年《反思》艾格尼丝·马丁 Agnes Martin

极简主义艺术，Minimalism art；冷绘画，Cool Painting

1976 年《白立方之内：画廊空间的意识形态》布莱恩·奥多尔蒂 Brian O' Doherty

抽象表现主义绘画，Abstract-Expressionist painting；错觉主义，illusionism；非结构，nonstructure；非隐喻，nonmetaphor；大卫·弗里德里希，卡斯帕，Caspar David Friedrich；感知场，perceptual field；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；画廊空间，gallery space；极简艺术，Minimal art；科幻电影，sci-fi movies；立体主义（立体派），Cubism；马蒂斯，Matisse；莫奈，Monet；平面性，flatness；实在性的空间，literal space；史特拉，弗兰克，Frank Stella；世界观，worldview；受拒绝作品沙龙，Salon des Refusés；透视系统，perspective system；物性，objecthood；现代艺术博物馆，Museum of Modern Art；现代主义，modernism；形而上学，metaphysics；约翰斯，贾斯帕，Jasper Johns

1977 年《私与公：加州女权主义艺术》玛莎·罗斯勒 Martha Rosler

阿勃斯，黛安，Diane Arbus；第三世界主义，Third-Worldism；反文化，counterculture；高级艺术，high art；戈德曼，埃玛，Emma Goldman；个人主义，individualism；赫什曼，林恩，Lynn Hershman；加州艺术学院，California Institute of the Arts；拉齐，苏珊娜，Suzanne Lacy；诺克林，琳达，Linda Nochlin；女权艺术，feminist art；女性艺术，women' s art；女权主义批判，feminist criticism；偶发艺术，Happenings；人道主义，humanism；他者，Other；文化民族主义，cultural nationalism；文化女权主义，cultural feminism；物化，objectification；新左派政治，New Left politics；芝加哥，朱迪，Judy Chicago；主体身份，subjecthood；自由主义，liberalism

1979 年《艺术与建筑 / 建筑与艺术》丹·格雷厄姆 Dan Graham

巴特，罗兰，Roland Barthes；白立方，white cube；包豪斯学院，Bauhaus School；本杰明，沃尔特，Walter Benjamin；标志，sign；表现主义，expressionism；布伦，丹尼尔，Daniel Buren；抽象唯物主义，abstract materialism；错觉平面，Illusionary plane；错觉主义，illusionism；大众媒体，mass media；多元主义，pluralism；俄国构成主义，Russian Constructivism；凡德罗，密斯，Mies van der Rohe；反乌托邦，anti-utopian；非错觉的，non-illusionistic；非艺术，non art；高级文化，high culture；功能主义，Functionalism；观念艺术，Conceptual art；官僚主义，bureaucracy；国际风格，International Style；后包豪斯建筑，post-Bauhaus architecture；后像，after-image；环保问题，Ecological concerns；极简艺术，Minimal art；极权主义，totalitarianism；开放性，openness；客观性，objectivity；勒·柯布西耶，Le Corbusier；理性社会主义，rationalist socialism；利西斯基，埃尔，El

Lissitzky；美国波普艺术，American Pop Art；社会功能，social function；社会主义现实主义，Socialist Realism；实用主义，pragmatism；唯物主义，materialism；文化思潮，cultural ethos；文丘里，罗伯特，Robert Venturi；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；物质属性，materiality；现成品，found objects；现实主义，realism；象征主义，symbolization；新构成主义，neo-Constructivism；新殖民主义，neocolonialism；再现现实主义，representational realism；主观经验，subjective experiences

1981 年《建筑与限制 II》伯纳德·屈米 Bernard Tschumi

比例，proportion；常量，constants；尺度，scale；对称，symmetry；构造，composition；建筑，Architecture；建筑符号学，architectural semiotics；结构语言学，structural linguistics；精神分析，psychoanalysis；历史主义 historicism；乔姆斯基，诺姆，Noam Chomsky；三维投射，three-dimensional projection；他者，Other；维特鲁威三角，Vitruvian trilogy；现代主义，Modernism；形式论述，formal discourse；形式主义，formalism；语言学理论，linguistic theory；主体性，subjectivity；自我，Ego；作为客体的身体，body-as-object；作为主体的身体，body-as-subject

1981 年《建筑的暴力》伯纳德·屈米 Bernard Tschumi

包豪斯学派，Bauhaus；贝尼尼，Bernini；查拉，特里斯坦，Tristan Tzara；超现实拼贴，Surrealist collage；功能主义，functionalism；古典建筑，classical architecture；行为主义，behaviorism；后现代主义，post-modernism；建筑秩序，architectural order；空间装置，spatial devices；赖特，弗兰克·劳埃德，Frank Lloyd Wright；勒·柯布西耶，Le Corbusier；卢斯，阿道夫，Adolf Loos；皮拉内西，乔瓦尼·巴蒂斯塔，Giovanni Battista Piranesi；人本主义（人道主义），humanism；维特根斯坦，路德维希，Ludwig Wittgenstein；文化危机，cultural crisis；无关策略，strategy of indifference；现代建筑，modern architecture；新古典主义，Beaux-Arts；形式暴力，formal violence；形式主义，formalism；中庭，central space

1981 年《最后的出路：绘画》托马斯·劳森 Thomas Lawson

阿多诺，泰奥多，Theodor Adorno；巴洛克绘画，Baroque painting；毕加索，Picasso；表现性的象征主义，expressive symbolism；表现主义，expressionism；达达主义，Dada；盗用，misappropriation；德国表现主义风格，German Expressionism；杜尚，马塞尔，Marcel Duchamp；多元主义，pluralism；反现代主义，anti-modernism；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；个人主义，individualist；后现代主义，post-modernism；话语实践，discursive practice；极简主义，Minimalism；贾德，唐纳德，Donald Judd；可理解性，intelligibility；克林普，道格拉斯，Douglas Crimp；浪漫主义，romanticism；历史主义，historicism；立体主义者，Cubism；模仿主义，mimeticism；莫里斯，罗伯特，Robert Morris；挪用，appropriation；批评框架，critical framework；普林斯，理查德，Richard Prince；审美距离，esthetic distance；施纳贝尔，朱利安，Julian Schnabel；撕贴，décollage；文化话语，cultural discourse；文化同类相食，cultural cannibalism；无政府主义，anarchy；夏加尔，马克，Marc Chagall；现场艺术，live arts；现代主义霸权，modernist hegemony；谢尔曼，辛蒂，Cindy Sherman；新抽象，New Abstraction；新原始主义，neoprimitivism；形式主义，formalism；虚假再现，misrepresentation；异化感，alienation；庸俗，camp；直观性，immediacy；资本主义市场，capitalist marketplace；资产阶级秩序，bourgeois order；自我保存，self preservation

1982 年《弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用》本杰明·布赫洛 Benjamin Buchloh

阿波利奈尔，Guillaume Apollinaire；拜物主义，fetishism；本杰明，沃尔特，Walter Benjamin；波尔克，西格玛尔，Sigmar Polke；博伊斯，约瑟夫，Joseph Beuys；超现实主义，Surrealism；抽象表现主义，Abstract Expressionism；大众文化，mass culture；当代性，contemporaneity；德国新表现主义画家，German neo-Expressionist painter；低级艺术，low art；杜尚，马塞尔，Marcel Duchamp；反个人主义，anti-individualism；风格挪用，stylistic appropriations；高级文化，high culture；构成主义，Constructivism；里希特，格哈德，Gerhard Richter；美学价值，esthetic validity；能指，signifier；拟像，simulacrum；挪用，appropriation；皮卡比亚，弗朗西斯，Francis Picabia；认识论，epistemology；身份认同，identity；所指，signified；图像挪用，iconic appropriations；物化，reification；

戏仿式的挪用，parodistic appropriation；现成品，Ready-Made；新表现主义，neo-Expressionism；新古典主义，neoclassicism；新前卫，neo-avant-garde；原生艺术，art brut；韵味，aura；资本主义现实主义，Capitalist Realism

1984 年《星形的美国》让·鲍德里亚 Jean Baudrillard

艾科尚地，Arcosanti；明尼阿波利斯，Minneapolis；拉斐尔前派，Pre-Raphaelites；中央公园，Central Park

1984 年《医生律师印第安酋长》托马斯·麦克埃维约 Thomas McEvilly

爱斯基摩，Eskimo；巴塔耶，乔治，Georges Bataille；部落艺术，tribal art；第三世界，Third World；符号转移，semiotic transactions；后现代相对主义，post-Modern relativism；价值判断，value judgment；经典现代主义，classical Modernism；克劳斯，罗莎琳德，Rosalind Krauss；客观再现系统，objective representational system；客位法，Etic operations；拉斐尔前派，Pre-Raphaelites；朗，理查德，Richard Long；李格尔，阿洛伊斯，Alois Riegl；美学标准，esthetic values；美学功能，esthetic function；蓬皮杜中心，Centre Pompidou；普世价值，universal values；亲属性，affinities；日本风，Japonisme；世界观，world view；他者，Other；特罗卡德罗博物馆，Trocadero Museum；文化元素，cultural elements；西方价值观，Western notions of quality；现代艺术博物馆，Museum of Modern Art（MoMA）；相似性，similarities；形式主义现代主义，formalist Modernism；选择性的亲属关系，elective affinity；野兽派，Fauves；意向性，intentionality；庸俗的性别观，gender cliché；语境，context；原始主义，primitivism；载体，beholder；再现观，canons of representation；殖民主义，colonialism；主位法，Emic operations

1992 年《图像转向》W. J. T. 米切尔 W.J.T. Mitchell

阿多诺，Adorno；布莱森，诺尔曼，Norman Bryson；德博尔，居伊，Guy Debord；德勒兹，吉列斯，Gilles Deleuze；德里达，雅克，Jacques Derrida；法兰克福学派，Frankfurt School；福柯，米歇尔，Michel Foucault；观看行为，spectatorship；怀疑主义，skepticism；机器，apparatus；科学主义，scientism；恐像症，iconophobia；库恩，托马斯，Thomas Kuhn；利西茨基，El Lissitzky；麦克卢汉，马歇尔，Marshall McLuhan；欧几里得，Euclid；潘诺夫斯基，欧文，Erwin Panofsky；普雷齐奥西，唐纳德，Donald Preziosi；视觉性，visuality；索绪尔，Saussure；图像学，iconology；维特根斯坦，路德维希，Ludwig Wittgenstein；维特鲁威，Vitruvius；文本性，textuality；新法西斯主义，neo-fascism；新康德艺术史，neo-Kantian art history；余像，afterimages；在场，presence；实证主义，postivism

1993 年《艺术终结后的艺术》阿瑟·C. 丹托 Arthur C. Danto

柏林达达运动，Berlin Dada movement；本杰明，沃尔特，Walter Benjamin；波普艺术，Pop art；产生韵味，auragenic；抽象绘画，abstract painting；德·库宁，威廉，Willem de Kooning；雕塑般的错觉，sculptural illusion；对话含义，conversational implicature；多元主义，pluralism；反意识形态，counter-ideologies；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；黑格尔，Hegel；宏大叙事，master narrative；后历史艺术，posthistorical art；架上绘画，easel painting；具象画家，figurative artist；康定斯基，瓦西里，Wassily Kandinsky；客观多元主义，objective pluralism；历史唯物主义，historical materialism；马蒂斯，亨利，Henri Matisse；马克思，卡尔，Karl Marx；梅普尔索普，罗伯特，Robert Mapplethorpe；莫奈，克劳德，Claude Monet；纳博科夫，弗拉基米尔，Vladimir Nabokov；女性主义，feminism；欧洲中心论，Eurocentric；平面性，flatness；特洛凯尔，罗斯玛利，Rosemarie Trockel；沃尔夫林，海因里希，Heinrich Wolfflin；新表现主义，neo-Expressionism；艺术的死亡，death of art；艺术熵，artistic entropy；艺术史哲学，philosophy of art history；艺术世界，the "art world"；韵味，aura；再现艺术，representational art

1993 年《社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术》J. 霍伯曼 J. Hoberman

波普艺术，Pop art；布尔什维克理想，Bolshevik ideals；俄罗斯后乌托邦主义，Russian postutopianism；反共产主义，anti-Communism；高尔基，Gorky；高兹道格，Gyula Gazdag；格林伯格，克莱门特，Clement Greenberg；格罗伊斯，鲍里斯，Boris Groys；柯马尔，维达利，Vitaly Komar；科学社会主义，scientific socialism；克拉克，凯特琳娜，Katerina Clark；乐观主义，optimism；里根主义，Reaganism；列宁，Lenin；马克思主义，Marxism；马列维奇，卡

西米尔，Kasimir Malevich；梅拉米德，亚历山大，Alexander Melamid；纽约社会主义艺术，New York Sots；破坏偶像运动，iconoclasm；社会主义现实主义，Socialist Realism；圣像绘画，icon painting；斯大林主义艺术，Stalinist art；苏联波普艺术，Sots Art；苏联极权主义文化，Soviet totalitarian culture；苏维埃共产主义，Soviet communism；王广义；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；乌托邦，utopia；伊利奇，弗拉基米尔，Vladimir Ilich；意识形态的生态系统，ideological ecosystem；照相写实主义，photorealism；政治符号，political symbols；至上主义，Suprematism；自然主义，naturalism

2003 年《边界问题：全球主义标志下的艺术界》帕梅拉·M. 李 Pamela M. Lee

边界问题，boundary issues；博纳米，弗朗切斯科，Francesco Bonami；丹托，阿瑟·C.，Arthur C. Danto；当代经验，contemporary experience；地缘政治，geopolitical；多元立场，pluralist position；多元文化，Multicultural；反帝国，counter-Empire；反恐战争，War on Terror；反全球化运动，antiglobalization movement；非艺术，non-art；福斯特，哈尔，Hal Foster；古尔斯基，安德烈亚斯，Andreas Gursky；后现代，Postmodern；互相阐释的环境，atmosphere of interpretation；均质化，homogenization；理论范式，theoretical paradigm；美国化，Americanization；内在性，immanence；批判性解读，critical readings；全球化，globalization；全球景观，global spectacle；全球问题，global problematic；全球性，globality；全球主义，globalism；身份危机，identity crisis；双年展，biennials；精英体制，institutional elite；沃霍尔，安迪，Andy Warhol；无地方性，placelessness；无形，informe / formless；现成品，readymade；新世界秩序，New World Order；新自由主义，neoliberalism；意象，imagery；再现，representation；詹姆森，弗雷德里克，Fredric Jameson；哲学美学，philosophical aesthetics；殖民主义，colonialism；自由市场，free market

完

内文图注 *

1963 年《美国波普艺术》约翰·科普兰斯

27 页（原书页码，后同）：

▲埃德·拉斯查，《打碎》，72 × 67"，1963。

▲比利·阿尔·本斯顿，《Skinny's 21》，42 × 40"，1961。

28—29 页：

▲韦恩·蒂埃博，《颚式破碎机》，1963，布面油画，26 × 31 ½"。

▲威廉·科普利，《七月五号》，拼贴画，24 × 30"。

▲贾斯帕·约翰斯，《手电筒》，1958，青铜和玻璃雕塑。

▲克里斯·奥登堡，《食物大盘》，1961，石膏彩绘，32 × 21 × 7"。

30 页：

▲杰拉尔德·墨菲，《剃刀》，1922，32 × 36"。

▲杰斯·柯林斯，《狡猾的无赖》，1959，报纸拼贴，19 × 7"。

1966 年《偶发艺术已死，偶发艺术万岁！》阿伦·卡普罗

36、38 页：

▲摄影：丹尼斯·霍普（Dennis Hopper）

39 页：

▲摄影：拉尔夫·吉布森（Ralph Gibson）

1966 年《熵和新纪念碑》罗伯特·史密森

26 页：

▲罗纳尔德·布莱登（Ronald Bladen），《无题》，1965，铝和画材，每个元素 108 × 48 × 120 × 21"。

28 页：

▲罗伯特·史密森，《冰冻圈》，六个单位 17 × 17 × 6"。

▲丹·弗拉文，展览现场，1964 年 11 月，周格林画廊［Green Gallery］。

▲弗里斯特·迈尔斯（Forrest Myers），《E 3》，1965，铝和漆器漆，16 × 16 × 16"。

▲罗伯特·莫里斯，《无题》，1963，铅，10 × 8"。

▲罗伯特·格罗斯万诺，《河中地区》，1965，木上色、聚酯纤维、钢，126 × 372 × 36"。

29 页：

▲彼得·哈钦森（Peter Hutchinson），《银色高亮》，1966，liquitex 在画布上，72 × 7"。

30 页：

▲莱曼·基普（Lyman Kipp），《安迪的全权委托》，1965，涂胶合板，96 × 36 × 60"。

▲索尔·勒维特，展览现场，1965，丹尼尔斯画廊［Daniel's Gallery］。

▲约翰·张伯伦（John Chamberlain），《康拉德》，1964，汽车漆、福米卡和铬的金属薄片上，48 × 48"。

31 页：

▲威尔·因斯利（Will Insley），《夜墙》，1964，石油纤维板，8'8" 高。

▲保罗·塞克（Paul Thek），《河马》，1965，19 ¾ × 11 × 11"。

1966 年《一些评论……选自一个有脾气的期刊》丹·弗拉文

27 页：

▲丹·弗拉文，《芭芭拉玫瑰》，1962，棕橙色的花朵和白炽灯，8"。

28 页：

▲丹·弗拉文，《一个基本的图片》，1964，红、金、蓝荧光，4' 宽。

▲丹·弗拉文，《5 月 25 日的对角线》，1963，11 × 19"。

29 页：

▲丹·弗拉文，《日光和冷白光》，1964，荧光，8' × 10"。

▲丹·弗拉文，《无题》，1964，8' 高。

1967 年《艺术与物性》迈克尔·弗雷德

14 页：

▲唐纳德·贾德，《无题》，铝和汽车焗漆。

▲罗伯特·莫里斯，《无题》，1966，玻璃纤维，直径 8'，2' 高。

16 页：

▲朱尔斯·奥列茨基，《Bunga 45》，1967，铝上色，10' 高。

17 页：

▲艾略特·卡特，《亚麻纤维》，1966，蓝色钢。

▲艾略特·卡特，《伦敦》，1966，红色钢。

▲安妮·特吕特，《忏悔与第三十》，1962，木上色。

* 本书中用到的插图均为每篇文章对应的杂志原始页面，此内文图注指的是原始页面中包含的图片说明。

18 页：
▲托尼·史密斯，《黑盒子》，钢板，22 ½ × 33 × 25"。
▲罗伯特·莫里斯，《无题》，1967，纤维玻璃，8 部分。
21 页：
▲约翰·麦克库莱肯，《红木板》，1966，胶合板，纤维玻璃，漆器，96 × 11 ½ × 1"。
22 页：
▲迈克尔·史坦纳，《无题》，1966，铝，103 × 31"。

1967 年《观念艺术断想》索尔·勒维特
79 页：
▲乔·拜尔（Jo Baer），《无题》，绘画，1966。
▲《阶梯》，（由丹·格雷厄姆拍摄）。
▲鲁斯·福尔默（Ruth Vollmer），《2/2 个球体》，1966—1967，青铜，直径 16 ½"。
80 页：
▲唐纳德·贾德（Donald Judd），《无题》，1965，镀锌钢，每件尺寸 9 × 41 × 31"。
81 页：
▲罗伯特·莫里斯，《无题》，1967，玻璃纤维，41" × 12' × 12'。
▲罗伯特·史密森，展览现场，1965 年 12 月，杜文画廊［Dwan Gallery］。
▲丹·弗拉文，展览现场，1967 年 1 月，科布里画廊［Kornblee Gallery］。
▲卡尔·安德烈（Carl André），《无题》，素描。
▲梅尔·博赫纳，《三张干式裱贴的照片和一张素描》，每张 8 平方英寸。
82 页：
▲索尔·勒维特，《无题》，1966，烤釉，60 × 60 × 60"。
▲伊娃·海瑟（Eva Hesse），《无题》，素描。
▲保罗·莫根森（Paul Mogensen），《Copperopolis》，132 × 132"。
▲罗伯特·莫里斯，《无题》，1967，玻璃纤维，4 部分，每部分 47 × 48 × 47 1/9"。
▲简·克莱恩·马里诺（Jane Klein Marino），《无题》，素描。
▲埃德·拉斯查（Ed Ruscha），《日落大道的每栋建筑》（*Every Building on the Sunset Strip*）局部。

1967 年《序列性态度》梅尔·博赫纳
28 页：
▲马塞尔·杜尚，《下楼的裸女》，1912，58 × 3.5"。（费城美术馆藏）
▲用马雷 1890 年的照相机以每秒 100 张的速度拍摄下来的狗奔跑的全过程。
29 页：
▲罗伯特·劳申伯格，《白色绘画》，1951，布面墙面涂料，72 × 126"（共 7 块）。
▲贾斯帕·约翰斯，《数字习作》，1957，纸上铅笔，10 × 8 ¼"。
▲皮埃尔·布莱兹的序列乐谱。
30 页：
▲阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Durer），《忧郁 1》（局部）。
▲阿尔布莱希特·丢勒，《忧郁 1》，版画，9 ½ × 7"。（大都会艺术博物馆藏）
31 页：
▲阿尔弗莱德·延森，《六个不同尺寸的间隔》，1963，50 × 56"。
32 页：
▲唐纳德·贾德，《无题》，1964，木头和金属，21 ½ × 49 × 36"。
▲拉里·彭斯，《赋格的艺术 1》，1958，布面油彩和瓷漆，56 × 56"。
▲索尔·勒维特，展览现场，1967 年，杜文画廊。
33 页：
▲梅尔·博赫纳，干式裱贴照片，46 × 46"。
▲伯纳德·基尔申鲍姆，《无题（模型）》，1967，32' × 8' × 8'。
▲伊娃·海瑟，《无题》，1967。

1968 年《系统美学》杰克·伯纳姆
30 页：
▲丹·弗拉文，《粉红与金》，1967，8 尺，荧光灯。
33 页：
▲利斯·莱文（Les Levine），《清洁机》（*The Clean Machine*），56 个单元，每个单元 4 × 6'。
▲阿伦·卡普罗，《流体，一件偶发事件》（*Fluids, a Happening*），1967 年 10 月。
▲罗伯特·莫里斯，为《大地计划》作的草图，伊利诺伊州的埃文斯顿市。
34 页：
▲汉斯·哈克（Hans Haacke），《光电显示器程序调控系统》（*Photo-Electric Viewer Programmed Coordinate System*）1966—1968。
▲利斯·莱文，《电击》，1967。

1968 年《大地艺术和新如画主义》西德尼·提利姆
42 页：
▲沃尔特·德·玛利亚（Walter de Maria），《50 立方米

（1600 立方英尺）尘土》，1968 年 9 月，海纳·弗里德里希画廊［Heiner Friedrich Gallery］。

43 页：

▲ 索尔·勒维特，《洞中之盒》，1968。（作品被埋在维瑟屋，贝尔［Bergeyk］，荷兰）

44 页：

▲ 丹尼斯·奥本海姆，《模型》，1968，椰皮垫，3 × 6 × 1'。

▲ 罗伯特·莫里斯，《地景艺术》，1968。

▲ 迈克尔·海泽，《姿势》，1968，莫哈韦沙漠，加利福尼亚。

▲ 罗伯特·史密森，《富兰克林市新泽西州的五个场所，非场所》，1968。

▲ 托马斯·罗兰森（Thomas Rowlandson），《语法博士在湖景写生》，1815。

45 页：

▲ 沃尔特·德·玛利亚，《一英里长的画》，1968，粉笔，莫哈韦沙漠，加利福尼亚。

▲ 卡尔·安德烈，《石堆》，1968，科罗拉多。

1969 年《雕塑笔记：超越物体》罗伯特·莫里斯

50 页：

▲ 卡尔·安德烈（Carl André），《关节》，1968，普通干草垛（183 组），每组 14 × 18 × 36"。

52 页：

▲ 贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns），《靶》，1958，36 × 36"。

▲ 巴瑞·勒·瓦（Barry Le Va），《无题》（局部），1968，灰色毛毡碎屑，35 × 45'。

▲ 贾斯帕·约翰斯，《旗》，1954，布面蜡画及拼贴，41 ¼ × 60 ¾"。

▲ 威廉·伯林格（William Bollinger），《无题》。

53 页：

▲ 罗伯特·史密森，《镜子的移位》，1969，卡尤加盐矿，卡尤加（Cayuga），纽约州。

▲ 罗伯特·莫里斯，《无题》，1968，综合材料，30 × 30'。

54 页：

▲ 拉斐尔·费勒（Rafael Ferrer），《冰 # 3》，1969。

▲ 理查德·塞拉，《散乱》（*Scatter Piece*），1967，橡胶胶乳，25 × 25'。

1969 年《在尤卡坦的映照旅行》罗伯特·史密森

28 页：

▲ 九次镜像错位的周围。

29 页：

▲ 镜像错位一至镜像错位九。

30 页：

▲ 奥尔梅克（Olmec）捷豹面膜，拉文塔（La Venta），墨西哥。由奥尔梅克覆盖黏土和 500 吨以下的平台，橙色和黄色的砖，路基也可以看得出。

31 页：

▲ 罗伯特·史密森，《朝天岩石》（*Overturned Rock*），乌希马尔（第一阶段），1969。

▲ 罗伯特·史密森，《朝天岩石》，乌希马尔（第二阶段），1969。

32 页：

▲ 罗伯特·史密森，《第二棵倒树》（*Second Upside-down Tree*）开普提瓦岛，佛罗里达州。

33 页：

▲ 罗伯特·史密森，《玻璃的地图》（*The Map of Glass*），创造于“可爱女郎镇”新泽西州，1969。

1970 年《我的暑假是怎么过的》菲利普·莱德

40—41 页：

▲ 迈克尔·海泽，《双重否定》，处女河梅萨山，内华达州，1969，1100 × 42 × 30'。

42 页：

▲ 保罗·文德利希，《无题》，1970，版画，18 × 24"。

43 页：

▲ 展览现场，《抗议》，伯克利大学美术馆。没有人抗议……

44 页：

▲ 大卫·林恩的房子，峡谷，建设之中。

▲ 莱伯特公寓（Leibert Residence），局部（未完）。

▲ 莱伯特公寓，位于加州普莱森，1970 年由大卫·林恩设计和建造的。工会制造。

45 页：

▲ 伯奈特·纽曼，《道，2 号》，1969，78 × 60"。

46 页：

▲ 迈克的房子，峡谷。

▲ 迈克的房子，内景，峡谷。

▲ 峡谷大桥。麦克·福克斯（Mike Fox）建成的，为了盖房子时运输建材。便利不是峡谷的公民的优先，房子改成之后，大桥将可能被移除。

47 页：

▲ 道格（Doug）的穹顶，峡谷。（未完）

▲ 莫拉哥。有大量的街边停车位。

▲ 莫拉哥。“剥掉显露光滑的混凝土。”

▲ 戴维·吉尔胡利，《一千个青蛙舞在钉帽上》，1970，陶瓷。

26 页：

▲弗兰克·史特拉，展览现场，列奥·卡斯特里画廊［Leo Castelli Gallery］，纽约，1964。

27 页：

▲肯尼思·诺兰德（Kenneth Noland），展览现场，安德烈·艾默里奇画廊［Andre Emmerich Gallery］，纽约，1964。

28 页：

▲吉恩·戴维斯（Gene Davis），展览现场，菲施巴赫画廊［Fischbach Gallery］，纽约，1966。

29 页：

▲海伦·弗兰肯塔尔，展览现场，安德烈·艾默里奇画廊，纽约，1973。

30 页：

▲威廉·阿纳斯塔西（William Anastasi），《西墙》，1967，杜文画廊［Dwan Gallery］，纽约，1967 85 ½ × 157 ½"。

1977 年《私与公：加州女权主义艺术》玛莎·罗斯勒

66—67 页：

▲苏珊娜·拉齐，《哥特式爱情故事》，1975，六张黑白照片附文。

68 页：

▲劳蕾尔·克里克，《自杀》，1972，行为。

69 页：

▲劳蕾尔·克里克，《有意识—无意识》，1974，行为。

70 页：

▲艾琳·格里芬，《坐在一大笔财富上》中的三个场景，1974，录像。

71 页：

▲艾琳·格里芬，《糖和香料》中的三个场景，1975，录像。

72 页：

▲林恩·赫什曼，《切尔西旅馆》，1973，装置局部。

▲林恩·赫什曼，《25 扇窗：为维特·泰勒而作的肖像 / 计划》，1976，装置局部。

1979 年《艺术与建筑 / 建筑与艺术》丹·格雷厄姆

23 页：

▲丹·弗拉文，《粉色与金色》，1967，装置，芝加哥当代美术馆。

▲丹·格雷厄姆，《通灵塔》，1967，黑白摄影。

24 页：

▲丹·格雷厄姆，《郊区住宅的改变》（*Suburban House Alteration*），1978。项目模型。一座郊区地区性住宅的外立面被一整块透明玻璃取代，厨房、客厅、饭厅和起居室暴露出来。住宅进一步被细分，在厨房—起居室区域后面，是一块跟前部玻璃尺寸相同的镜面玻璃。变成镜面的门让人从房子的后部就可看到私人区域。镜面反射出房子周围的环境，同时，房子的外立面直接反射了整条大街。

25 页：

▲文丘里和劳赫，以及杰罗德·克拉克，投标意向，国家足球名人堂，1967。

▲罗伊·利希滕斯坦，《Torpedo… ios！》，1963，布面油画，68 × 80"。

26 页：

▲丹尼尔·布伦，《在风中：一次位移》，1978，装置，华盛顿赫什宏美术馆。

27 页：

▲文丘里和劳赫，市政厅草图，北坎顿，1965。

28 页：

▲爱德华·鲁沙（Edward Ruscha），《日落大道的每栋建筑》（局部），1966。

▲甘斯通·霍尔，弗吉尼亚，1978。

▲威廉斯堡加油站，1970 年代。

29 页：

▲文丘里和劳赫，《费城方案》，1973，拼贴。

▲文丘里和劳赫，圣方济各沙雷氏教堂改造，费城（改造后被拆除），1968。

1981 年《建筑与限制 II》伯纳德·屈米

1981 年《建筑的暴力》伯纳德·屈米

44 页：

▲屈米（Tschumi），《曼哈顿抄本》，《坠落》中的合成画，1980。

45 页：左栏从上至下：

▲贝尼尼，罗马那沃那广场，1648；纽约州最高法院上诉庭正门，1900；巴黎博览会机械馆，1889；朗，《大都市》，1926；罗马意大利文化宫，1942。

右栏从上至下：

▲哈姆米奴哀舞步（Ramean Minuet），《舞步图》，1750；弗洛伦瑟舞会，16 世纪；施莱莫（Schlemmer），姿态舞图解，1926；克莱因，《无摩擦式生活》，1928，布景设计；足球战术设计图。

46 页：从上至下：

▲梅耶荷德和斯蒂潘诺娃（Meyehold And Stepanove），《叶夫金尼之死》布景，1922；葛洛索夫（Golosov），萨拉托夫（Zuyev）俱乐部，1928；特拉尼（Terragni），

科莫城法西斯建筑，1936；斯皮尔（Speer），纽伦堡集会，1936；贝儿·杰迪斯（Bel Geddes），纽约世界博览会，1939。

47 页：左栏从上至下：

▲威恩（Wiene），卡里加里博士的小屋，1919；施维特斯（Schwitters），《梅兹堡》，1923；马列维奇，建筑模型 Architekton，1923—1927；维尔德（Rietvelt），荷兰乌特勒支施罗德住宅，1924；Libera 楼，布鲁塞尔世界博览会，1935。

▲右栏：爱森斯坦，《战舰波将金号》，1925。

1981 年《最后的出路：绘画》托马斯·劳森

40 页：

▲大卫·萨勒，《男人似树》，1981，布面丙烯。

41 页：

▲大卫·萨勒和朱利安·施纳贝尔，《跳跃》，1981，布面丙烯。

43 页：

▲大卫·萨勒，《无题》，1981，布面丙烯。

44 页：

▲理查德·普林斯，《无题》，1980，彩色摄影。

▲理查德·普林斯，《无题》，1980，彩色摄影。

▲理查德·普林斯，《无题》，1980，彩色摄影。

▲芭芭拉·布洛姆，《"钻石小巷" 剧照》，1980，彩色电影。

▲辛迪·舍曼，电影剧照，1980，黑白摄影。

▲谢里·莱文，《沃克·伊万斯之后》，1981，黑白摄影。

46 页：

▲沃尔特·罗宾森，《间谍故事》（左），1981；《营救航班》（右），1981，纤维板丙烯。

▲杰克·高尔德斯坦，《无题》，1981，布面丙烯。

47 页：

▲托尼·布朗特奇，《无题》，1981，纸上白铅笔。

▲托马斯·劳森，《父亲们的拍摄》，1981，布面油画。

1982 年《弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用》本杰明·布赫洛

28—29 页：

▲西格玛尔·波尔克，《波尔克的集合作品》，1969，木板油画，15 × 59"。

▲西格玛尔·波尔克，《条纹绘画 3》，1968，布面丙烯，29 ½ × 25 ¾"。

▲西格玛尔·波尔克，《现代艺术》，1968，布面丙烯，59 × 49½"。

30 页：

▲弗朗西斯·皮卡比亚，《儿童化油器》，约 1919，木板水粉与油画，49 ¾ × 39"。（纽约古根海姆博物馆藏）

31 页：

▲安迪·沃霍尔，《探戈》，1961，布面丙烯，72 × 54"。

▲罗伊·利希滕斯坦，《尚夫人肖像》，1962，布面 Magna，68 × 56"。

32 页：

▲西格玛尔·波尔克，《日本舞者》，1966，布面丙烯，78 × 67"。

33 页：

▲西格玛尔·波尔克，《恋人》，1965，蜡笔于衣料上，74 × 63"。

34 页：

▲西格玛尔·波尔克，《城市图景 2》，1969，丙烯于窗帘布上，59 × 49"。

▲西格玛尔·波尔克，《有芦苇的月球表面》，1969，丙烯于两种合成布上，59 × 51 ¼"。

1984 年《星形的美国》让·鲍德里亚

70 页：

▲弗兰克·戈尔克（Frank Gohlke），《发电厂的风景》，1971，明尼阿波利斯，黑白摄影，8 × 8"。

▲弗兰克·戈尔克，《谷物升降机》，1971，明尼阿波利斯，黑白摄影，20 × 24"。

71 页：

▲罗伯特·弗里克（Robert Flick），《眺望西部》，1982，曼哈顿海滩，加利福尼亚州（局部）。

72 页：

▲约翰·埃亨（John Ahearn），《我们是一家》，1982，玻璃涂漆。

74 页：

▲托德·帕佩乔治（Tod Papageorge），《中央公园》，1979，黑白摄影。

1984 年《医生律师印第安酋长》托马斯·麦克埃维约

54 页：上左：

▲毕加索，《镜前少女》（局部），1932，布上油画，64 × 51 ¼"。（纽约现代艺术博物馆收藏）

上右：

▲来自不列颠哥伦比亚地区的夸扣特尔族面具，年代不明，木上色，13 × 7 × 4 ¼"。

下左：

▲哈尔特里（Marsden Hartley），《印第安奇想》，1914，布上油画，47 × 39 ½"。

下右：

▲来自亚利桑那州的赫必族人偶，年代不明，羽毛及木上色，17 ½ × 10 ¾ × 4 ¼"。

56—57 页：

▲贾柯梅蒂，《高个子》，1949，青铜上色，65 × 6 ½ × 13 ½"。（纽约现代艺术博物馆收藏）

▲来自坦桑尼亚的尼扬维齐族人偶，年代不明，木，58 × 2 × 1"。

58 页：

▲迈克尔·莱希（Michael Leahy），《新几内亚高地人》，1934，黑白摄影。

▲安德森及康伦尼（Robin Anderson & Robert Connolly），《第一接触》，1983，彩色及黑白 16 毫米电影，54 分钟。

61 页：

▲来自扎伊尔或卡宾达的永比族用于崇拜的人偶，年代不明，木、铁、贝壳及其他混合材料，43 ½ × 19 × 14 ¾"。（底特律美术馆收藏）

1992 年《图像转向》W. J. T. 米切尔

89 页：

▲理查德·塞拉，《树干》，1987，科尔坦钢，两部分组成，每部分分别为 19'4 ¼ × 16' 8 ¾ × 2"。

90 页：

▲丹尼尔·布伦，《半圆柱半圆周的横平竖直》，1986，温哥华美术馆展览现场，1986。

91 页：

▲因戈·君特（Ingo Günther），《维特根斯坦的世界》，1990，照亮的塑料地球仪。

92 页：

▲詹姆斯·特里尔（James Turrell），《圣地亚哥城》，1990，尺寸可变，出自“光和空间”系列。

93 页：

▲克里斯汀·琼斯（Kristin Jones）和安德鲁·金泽尔（Andrew Ginzel），《开花》，1989，碳酸钙、灰、蒸气、炭、云母、水、颜料、橡胶、钢、铝、玻璃纤维、煤、压缩机、电动机、纸、火焰、黄金、日光和白炽灯，1989，展览现场，巴塞尔美术馆。

94 页：

▲卢西亚诺·法布罗（Luciano Fabro），《两个边下楼梯边跳布吉舞的裸女》，1989，钢与大理石涂色，尺寸可变。

1993 年《艺术终结后的艺术》阿瑟·C. 丹托

62—63 页：

▲格哈德·里希特，《抽象画》，1992，布面油画，79 × 55"。

▲格哈德·里希特，《芝加哥》，1992，布面油画，48 × 32"。

▲朱尔斯·奥列茨基，《突袭》，1992，布面丙烯，29 × 30"。

65 页：

▲西格玛尔·波尔克，《紫罗兰木板绘画》，1992，合成树脂和分散的色彩，10 × 16"。

▲罗斯·布莱克那（Ross Bleckner），《红花 3》，1993，布面油画，60 × 84"。

▲罗斯玛丽·特罗克尔（Rosmary Trockel），《无题（罗夏）》，1991，羊毛编织，98 × 63"。

66—67 页：

▲卡罗尔·邓纳姆（Carroll Dunham），《高地 F》，布面混合媒介，60 × 90"。

▲比尔·科莫斯基，《11/7/91》，1991，布面丙烯和塑料成型，46 × 32"。

▲大卫·里德（David Reed），《315 号》，布面油画和醇酸树脂，28 × 112"。

▲莉迪亚·多纳（Lydia Dona），《太阳洞，太阳凝视……》，1992，布面油画、丙烯和广告漆，84 × 64"。

▲菲奥娜·伊瑞（Fiona Rae），《无题（粉红色）》，1989，布面油画，84 × 72"。

68—69 页：

▲梅丽莎·迈耶（Melissa Meyer），《另一些春色》，1992，布面油画，80 × 78"。

▲史蒂芬·艾里斯（Stephen Ellis），《无题》，1992，布面树脂，60 × 72"。

▲赛恩·斯凯利，《得土安》，1991，布面油画，84 × 110"。

1993 年《社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术》J. 霍伯曼

72—73 页：

▲米克哈尔·齐阿乌列里（Mikhail Chiaureli），《誓言》，1939，35 毫米黑白电影剧照，115 分钟。

▲亚历山大·格拉西莫夫（Aleksandr Gerasimov），《讲台上的列宁》，1929，布面油画，113 × 70"。

▲柯马尔和梅拉米德（Komar and Melamid），《小时候，我曾见过斯大林》，1981—1982，布面油画，72 × 54"。

74 页：

▲埃里克·布拉托夫（Eric Bulatov），《克拉斯科夫大街》，1976，布面油画，59 × 79"。

75 页：

▲马顿·凯莱蒂（*Marton Keleti*），《年轻的心》，1953，35 毫米彩色电影剧照。

▲马顿·凯莱蒂，《如果你歌唱，生活是就美好的》，1950，35 毫米黑白电影剧照。

▲杜山·马卡维耶夫（Dusan Makavejev），《WR：有机体的奥秘》，1976，35毫米彩色电影剧照，87分钟。

▲亚历山大·格拉西莫夫，《列宁—可口可乐》，1989，平板印刷，30 ½ × 42 ½"。

77页：

▲安杰依·瓦依达（Andrej Wajda），《大理石男人》，35毫米彩色电影剧照，160分钟。

▲埃里克·布拉托夫，《改革》，1988，布面油画，108 × 106"。

2003年《边界问题：全球主义标志下的艺术世界》

帕梅拉·M. 李

164页：

▲卢卡斯·诺盖拉·噶尔赛斯（Lucas Noguiera Garcez），《圣保罗市市长，与毕加索的格尔尼卡》，第二届圣保罗双年展。

▲弗朗西斯·科曼切尼（Francesca Comencini），《卡罗·朱利安尼，一个男孩》，2002，35毫米黑白电影剧照，63分钟。

▲海伦娜和维克多·沃罗比约夫（Yelena and Viktor Vorobyev），《经典中的向人民告别》，1999，展览现场，第六届国际伊斯坦布尔双年展，1999。

▲阿伦·赛库拉（Allan Sekula），《等待催泪瓦斯（从白地球到黑地球）》（局部），1999—2000，彩色摄影和幻灯片，尺寸可变。

▲杨福东，《天上，天上，茉莉，茉莉》（局部），2002，录像装置。

165页：

▲桑迪·希拉尔和亚历山大·佩狄（Sandi Hilal and Alessandro Petti），《没有国家的民族》，2003，展览现场，第五十届威尼斯双年展，2003。

166页：

▲阿伦·赛库拉（Allan Sekula），《全景》，大西洋中部，1993，彩色摄影，33 ½ × 62 ½"。

▲弗朗切斯科·乔迪斯 / 多样性，《我们要什么》，那不勒斯，1998，彩色摄影、树脂玻璃、铝，57 × 74 ¾"。

167页：

▲安德烈亚斯·古尔斯基（Andreas Gursky），《史基浦机场》，1994，彩色摄影，6' 1 ¾" × 7' ½"。

▲玛莎·罗斯勒（Martha Rosler），《无题（JFK）》，彩色摄影，26 × 40"。

封面图注



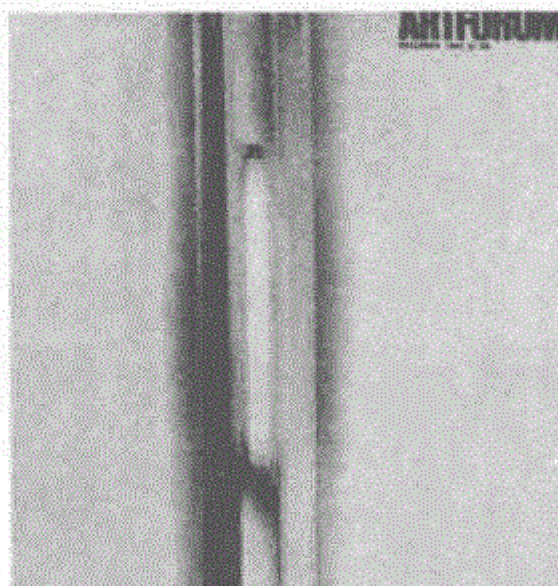
1963 年 10 月刊
巴布亚新几内亚塞皮克沿岸马布力克丘陵地区的圣像



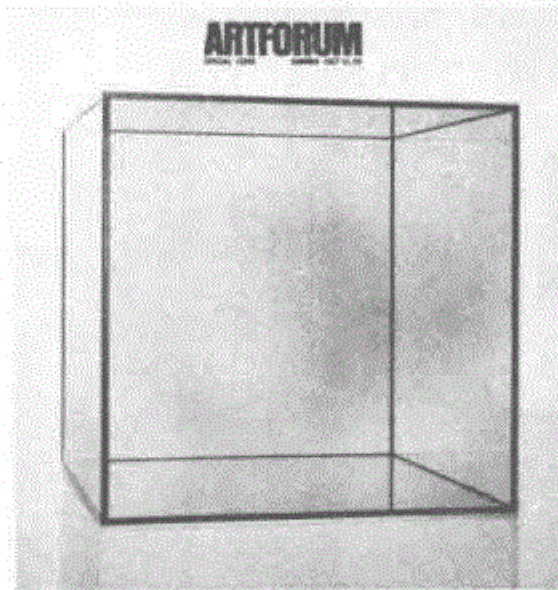
1966 年 3 月刊
亨利·马蒂斯，《有蕨类植物的房间》，1948，116.5 cm × 90 cm



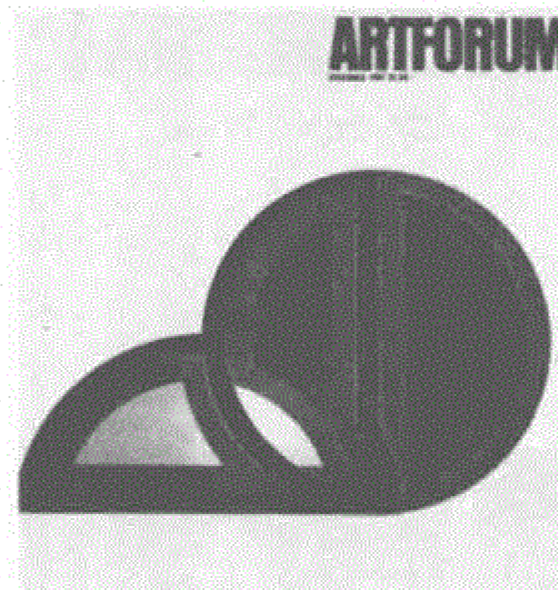
1966 年夏季刊
罗伊·利希滕斯坦，《溺水的女孩》，1963，布面油画，173 cm × 173 cm



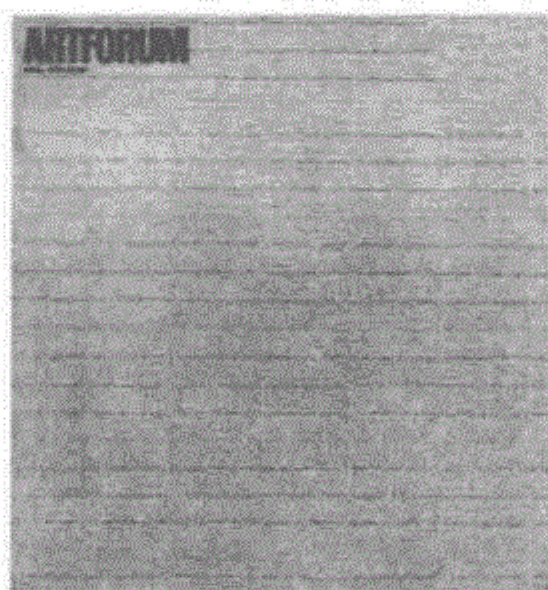
1966 年 12 月刊
丹·弗拉文，《波多黎各之光》，1965，122 cm × 22 cm × 9.5 cm



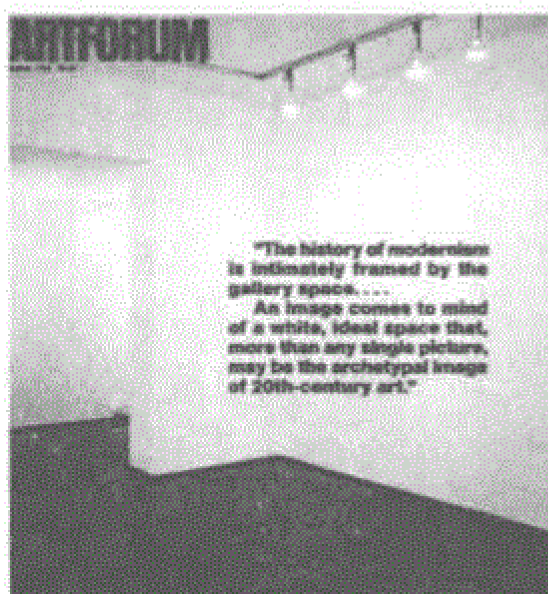
1967 年 6 月刊
拉里·贝尔，《麦克的回忆》，1966—1967，金属和玻璃，边长为 61 厘米的正方体



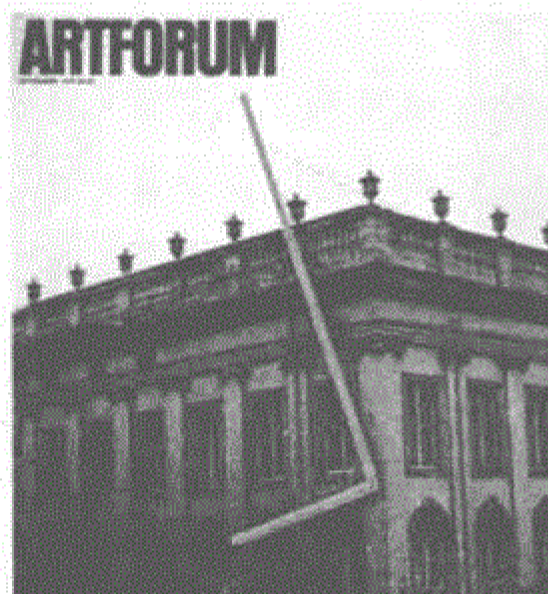
1967 年 12 月刊
弗兰克·史特拉：《Darabjerd I》，1967，荧光丙烯颜料（水溶），305 cm × 457 cm



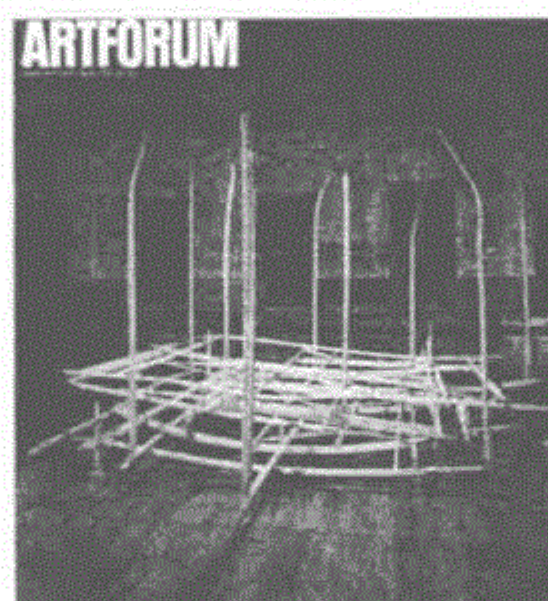
1973 年 4 月刊
艾格尼丝·马丁,《柑橘园》(局部),1965,布面丙烯和铅笔画,108 cm × 108 cm



1976 年 3 月刊
"现代主义之历史深受画廊空间的框定"



1977 年 9 月刊
史蒂芬·安东那克斯(Stephen Antonakos),《不完整的广场》,1977,第六届卡塞尔文献展,霓虹灯,15 cm × 7.6 m



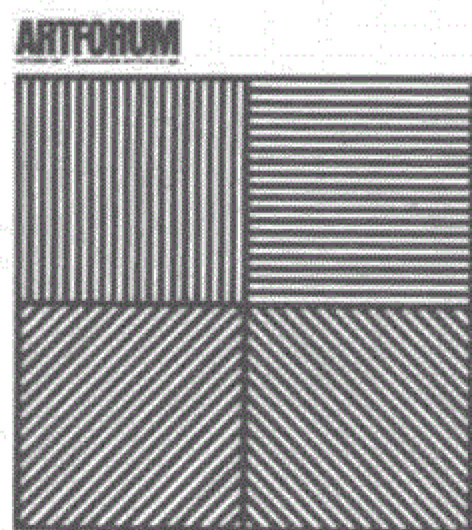
1979 年 2 月刊
迈克·辛格,"第一道门仪式"系列,1978,木头、石头和芦苇根,23 cm × 33 cm × 38 cm



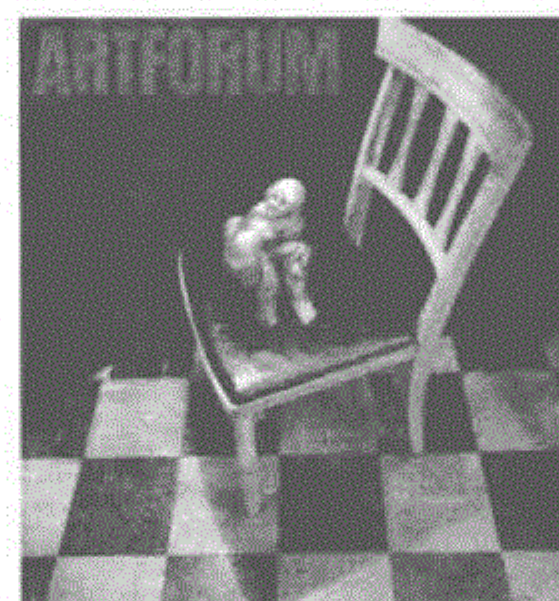
1981 年 3 月刊
雷蒙德·阿布拉哈姆(Raimund Abraham),1979,飞机模型,纸板和漆,76 cm × 76 cm



1981 年 9 月刊
罗伊·利希滕斯坦,《红苹果 20 英寸 × 20 英寸》,1981,布上麦格纳颜料,50.8 cm × 50.8 cm.



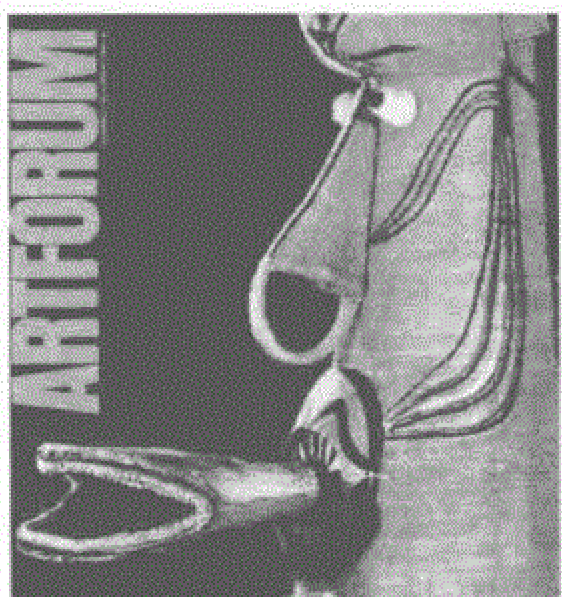
1981 年 10 月刊
索尔·勒维特为《艺术论坛》1981 年 10 月刊所作



1982 年 3 月刊
卢卡斯·萨马拉斯(Lucas Samaras),《 未命名》,1982,宝丽来照片,25.4 cm × 20 cm



1984 年 9 月刊
克里斯·奥登堡为行为表演《科德罗的一课》所设想的事件，1984



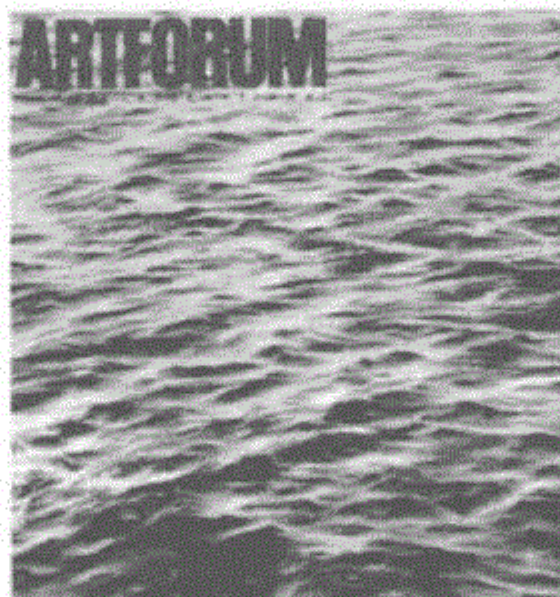
1984 年 11 月刊
巴布亚新几内亚新不列颠岛上的苏尔卡面具，年代不详，着色木髓、木头和羽毛，132 cm × 50 cm × 74 cm



1992 年 3 月刊
苏珊·利奥波特（Susan Leopold），《进退两难》，1989，综合材料，40 cm × 43 cm × 36cm



1993 年 4 月刊
乔纳森·拉斯克（Jonathan Lasker），《恶言装饰》，1990，亚麻布上油画，137cm × 183cm



1993 年 10 月刊
维雅·塞尔敏斯（Vija Celmins），《未命名》，1990，亚麻布上油画，38 cm × 47 cm



2003 年 11 月刊
印卡·修尼巴尔（Yinka Shonibare），《多利安灰》（局部），2001，出自“全球倾向”系列

书目资料与首次发表

[法]鲍德里亚，让（Jean Baudrillard），星形的美国，艺术论坛，1984（9）：70–74。

[美]博赫纳，梅尔（Mel Bochner），序列性态度，艺术论坛，1967（12）：28–33。

[美]布赫洛，本杰明（Benjamin Buchloh），弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用，艺术论坛，1982（3），29–34。

[美]伯纳姆，杰克（Jack Burnham），系统美学，艺术论坛，1968（9）：30–35。

[英]科普兰斯，约翰（John Coplans），美国波普艺术，艺术论坛，1963（10）：27–30。

[美]丹托，阿瑟·C（Arthur C. Danto），艺术终结后的艺术，艺术论坛，1993（4）：62–69。

[美]霍伯曼，J.（J. Hoberman），社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术，艺术论坛，1993（10）：72–77。

[美]弗拉文，丹（Dan Flavin），一些评论……选自一个有脾气的期刊，艺术论坛，1966（12），27–29。

[美]弗雷德，迈克尔（Michael Fried），艺术与物性，艺术论坛，1967（6）：12–23。

[美]格雷厄姆，丹（Dan Graham），艺术与建筑/建筑与艺术，艺术论坛，1979（2），22–29。

[美]卡普罗，阿伦（Alan Kaprow），偶发艺术已死，偶发艺术万岁！，艺术论坛，1966（3），36–39。

[美]克劳斯，罗莎琳德（Rosalind Krauss），现代主义观，艺术论坛，1972（9）：48–51。

[苏格兰]劳森，托马斯（Thomas Lawson），最后的出路：绘画，艺术论坛，1981（10）：40–48。

[美]莱德，菲利普（Philip Leider），我的暑假是怎么过的，艺术论坛，1970（9）：40–49。

[美]勒维特，索尔（Sol LeWitt），观念艺术断想，艺术论坛，1967（6）：79–83。

[美]李，帕梅拉·M（Pamela M. Lee），边界问题：全球主义标志下的艺术世界，艺术论坛，2003（11）：164–167。

[美]马丁，艾格尼丝（Agnes Martin），反思，艺术论坛，1973（4），38。

[美]麦克埃维约，托马斯（Thomas McEvilly），医生律师印第安酋长，艺术论坛，1984（11），54–62。

[美]迈克尔逊，安妮特（Annette Michelson），暗箱，明箱，艺术论坛，1973（1）：30–37。

[美]米切尔，W. J. T.（W. J. T. Mitchell），图像转向，艺术论坛，1992（3）：89–94。

[美]莫里斯，罗伯特（Robert Morris），雕塑笔记：超越物体，艺术论坛，1969（4），50–54。

[美]奥多尔蒂，布莱恩（Brian O' Doherty）白立方之内：画廊空间的意识形态，艺术论坛，1976（3），50–54。

[美]罗斯勒，玛莎（Martha Rosler），私与公：加州女权主义艺术，艺术论坛，1977（9），66–74。

[美]史密森，罗伯特（Robert Smithson），熵和新纪念碑，艺术论坛，1966年夏季刊：26–31。

[美]史密森，罗伯特（Robert Smithson），在尤卡坦的映照旅行，艺术论坛，1969（9）：28–33。

[美]施坦伯格，列奥（Leo Steinberg），对批评状态的反思（另类准则），艺术论坛，1972（3）：37–48。

[美]提利姆，西德尼（Sidney Tillim），大地艺术和新如画主义，艺术论坛，1968（12）：42–45。

[法]屈米，伯纳德（Bernard Tschumi），建筑与限制Ⅱ，艺术论坛，1981（3）：45。

[法]屈米，伯纳德（Bernard Tschumi），建筑的暴力，艺术论坛，1981（9）：44–47。

鸣谢

编辑一本这样的书，不仅需要不同部门间惊人的协调合作，大量的翻译更是需要对细节的极度关注和高水准的专业知识。因此，本书的最终完成是许多人共同努力的结果。在此，我们需要感谢许多个人和团体，是他们用了几年时间将这本书从一个梦想变成了现实。

早在 2007 年，中国当代艺术正以前所未有的规模迅速发展并积极地参与国际交流。那时创建《艺术论坛》中文网的构想已逐步成形，并处于筹备阶段。与中国当代艺术的从业者们分享杂志中那些具有历史意义的批评性文本，已然是《艺术论坛》纽约出版人的理想。

他们希望这样一本文集可以通过对那些架构起西方当代艺术世界的重要写作及关键人物的引介来加深与中国当代艺术界的对话。尽管《艺术论坛》杂志的纽约出版人无法阅读我们中文网站上或文集里的内容，但他们仍然对我们的工作给予了莫大的支持与耐心。《艺术论坛》的出版人包括查尔斯·加里诺（Charles Guarino）、托尼·科纳（Tony Korner）、奈特·兰迪斯曼（Knight Landesman）和丹尼尔·Mc. 康奈尔（Danielle Mc Connell）。他们亲历了当代艺术世界的发展变化，如今更欣喜地看到《艺术论坛》比其他任何西方媒体都更深入地参与了中国当代艺术的发展历程。在此要特别感谢从几年前就开始筹备此书的查尔斯（"老古"），感谢他自始至终付出的精力与热忱。他是《艺术论坛》中国当之无愧的守护天使。

纽约编辑部的许多人都在本书的诞生过程中扮演着不可或缺的角色。我首先要特别感谢郭怡安（Michelle Kuo）和伊丽莎白·沙姆伯兰（Elizabeth Schambelan）对文章的遴选和编辑指导。她们参与了最初阶段的研讨，并从本已忙碌的工作中抽出宝贵的时间，从当代艺术批评的历史中解析并整理出那些几十年来的旧文本。如果没有她们渊博的知识和丰富的经验，这本书也许将仅仅停留在讨论阶段而无法真正成形。另外，编辑部也大量参与了我为每篇文章所撰写的作者介绍的编校工作，为内容的准确性把关。伊丽莎白·沙姆伯兰带领的这个团队成员还包括欧露文（Lauren O' Neill-Butler）、普鲁登斯·佩佛（Prudence Peiffer）、朱利安·罗斯（Julian Rose）和劳埃德·怀斯（Lloyd Wise）。我想在此感谢他们为本书编辑工作所做的贡献。来自纽约编辑部的其他支持还包括：总编辑杰夫·吉普森（Jeff Gibson）对杂志档案的深入搜集查阅；制作经理艾拉·克里斯托弗森（Ella Christopherson）带领团队将海量的杂志内文扫描并数码化。他们从纸箱中翻出 50 年来的杂志，扫描且编目了大量内容，将排版图片、杂志封面和相关图像对应并置，使文集的内容更加充实丰富。感谢耶辛·弗里德里希（Jashin Friedrich）和蒂卡·B. H. 德兰（Tica B. H. Tran）为本书做出的额外支持（不可否认谷歌翻译使他们的中文阅读能力大大增强）。

我们设在北京的编辑部也给予了本书多层次的支持和协助。首先感谢《艺术论坛》中文网的出版人方璐。她亲历了这个项目在几年间一点一滴的发展和进步。感谢她为此付出的宝贵时间、提出的建设性意见，以及她那食物丰足的厨房——许多富有价值的讨论正是在方璐家的餐桌上展开的。我们中文编辑部和市场部人数虽然有限，但每个人都为中文网贡献了大量的时间和精力，而他们所有人对本书的无私付出，更需要获得最诚挚的感谢。他们是（以加入中文网的时间为序）：田霏宇、王丹华、杜可柯、安静、梁舒涵、杨北辰、韩馨逸、贺潇（Fiona He）、钟若含、郭娟、刘倩兮和张思锐。

本书中的每篇文章都分配给了不同的译者，并希望通过这种方式传达出译者们对于不同文本和批评家们个人化的解读与转译。其中许多翻译工作是由我们的编辑完成的。总体而言，译者们表现出了极高的语言能力和艺术史专业水准。感谢所有的译者，他们不仅经历了艰苦的智力劳作，还忍耐了繁琐又恼人的编辑和校对流程。译者的名字均标注在每篇文章文末，在此需要统一致谢。他们是（以拼音字母为序）：杜可柯、范静晔、韩馨逸、梁舒涵、梁远苇、梁幸仪、宫林林、沈语冰、宋晓霞、王春辰、王丹华、翁子健、杨北辰、张生。中文翻译是项艰苦的工作，尤其英文原文又是如此晦涩难懂的历史文本。因此需要特别感谢吴玉迪（Angie Wu）、梁舒涵、韩馨逸、王丹华、杜可柯、刘倩兮和钟若含为文章的校对工作所做的巨大贡献。此外，

索引的加入是本书的另一特色，我们希望通过索引能更好地帮助学生和教师们使用本书。此部分是由刘倩兮编制完成的，她对索引的制作，以及对整部书中所有专业术语的统一工作，都需要得到最特别和由衷的感谢。除此之外，她在翻译和出版工作上的重要协助一直伴随着整个项目直至最终收尾阶段，她在多种细节上的把控让此书更显与众不同。

一些收录在此的文章之前已有出版，我们要感谢这些出版社允许我们再版。它们是（按拼音字母顺序）：北京大学出版社、江苏美术出版社、南京大学出版社、天津社会科学院出版社，以及《世界美术》杂志。感谢译者们慷慨无私地与我们分享他们精彩的译文，尤其感谢沈语冰和宋晓霞对本书的大力支持；感谢张生、王春辰和范静哗先生，后者还为此次出版重新修改了多年前的译稿，热情令人感动。

出版的历程如同一条漫长的上坡路，但我们有幸在这路途中收获来自各方面的帮助、建议和支持。在此特别感谢尹吉男、宋晓霞、高士明、沈语冰、房方、龚彦，以及三联出版社的编辑们——尤其是本书的编辑和我们密切的合作伙伴杨乐。还要感谢中央美院的著名设计师何浩，他的出色工作与贡献同样珍贵。也感谢《艺术论坛》中文网的创始编辑、现任尤伦斯当代艺术中心（UCCA）馆长的田霏宇（Philip Tinari），一直以来他都是我们在亚洲地区的支持者。

最后，我们要感谢遍布中国大陆、中国香港和台湾地区及新加坡等亚洲地区的《艺术论坛》的中国作者和译者们，这是一个数量不断扩大的群体；也要感谢那些同时服务于《艺术论坛》的中国和纽约的来自西方国家的作者们。正是他们的努力让我们这个汇聚着作者、艺术家、思想和艺术的媒体变得更加优秀。然而，更加需要特别感谢的是您——亲爱的读者。就像毛泽东曾经说的话，“洋为中用”，我们希望您能尽情享受这本书。因为您的存在，我们才致力于将这一梦想变为现实。秉承着开放交流和构筑讨论的原则，我们始终愿意听到读者的声音，请将您的任何意见、疑问或批评发送至 editors@artforum.com.cn。

安 静

（刘倩兮 译）